目　录

汉译本序言

在教授舞蹈史数十年之后，在就舞蹈的各个方面撰写了许多年并多达数百篇的评论和论文之后，我感到自己已经达到了一个饱和点。每当我出版一部舞蹈专题之外的专著时，总要将舞蹈作为有关参考资料收入，或者用几个专门的章节去讨论它。比如在撰写那部专著《人手的故事》时，我曾禁不住就手对舞蹈家的重要性写了一篇详尽的专论，并称这篇论文为《舞之手》。再比如，我在另一部专著《幻想的双重性》里，曾考查了艺术家们在不止一个艺术领域中表现自己的需要，并研究和采访了许多画过画、作过曲、写过诗（后者还真不少）的舞蹈表演家和编导家，他们主要是去竭力解释自己关于舞蹈的各种思想，阐释自己对舞蹈的各种感受，因为舞蹈这种艺术形式离他们是如此地亲近。然后，我才意识到，跳舞的心灵在如此众多的方式中，居然能够如此清晰表达并如此有表现力！

1979 年，纽约的“双日”这家大名鼎鼎的出版公司找到我，要求我为他们撰写一部关于舞蹈的专著。然而，我却拒绝了这个提议，因为我觉得，我不想重复自己——在我眼里，此乃任何作家的一项弥天大罪——而且，我已在这个领域中写尽了我所知晓的一切。编辑又给我来了一

封信，再次提出了这个要求，心情更加急切，并且提出了一个并不足取的撰写舞蹈专著的建议，他们以为我对此可能会感兴趣了。与此同时，我从前的一位学生也来信说，我把舞蹈放在数世纪以来与其他各门艺术和各种社会政治事件的相互关系中进行比较的教学方法，极大地丰富了他的知识和想象。由于我已学会了接受一切来自生活的挑战和启示，便立即给编辑写信说，惟有以比较研究为基础，我才同意再写一部舞蹈专著。它一定得是一部较大部头的和比较全面的舞蹈史，而各种舞蹈形式及其在艺术上的表现力都应该包括在内，并从各自所产生的时代潮流来加以考查。

出版社同意了，于是乎，我立即开始撰写起这本《西方舞蹈文化史》来。这项愉快的劳动持续了两年之久，其基础则是几十年来我所积累起来的知识。

我一直在竭力通过回顾那些人类的梦想、人类的发明才能和人类的想象力，向着自我完善飞翔，并在惊奇中去理解我所生存的这个时代。显而易见，时代在变化，而人类却没有变。但人类的那种创造精神记录了我们的希望和愚笨，并将艺术的格式塔赋予了我们的伟大成就。无论我们怎样看待历史，无论我们怎样将人类看作是时代的主要推动者和牺牲品，无论我们学会建构和重构这个世界的基石之举看上去多么悲伤，艺术的意志和天赋、人类的忠贞和勇敢数百数千年来，都创造出了种种的奇迹。

古希腊人将时间看作是一种时空的连续体。时间至今依然处在这样一种由一分一秒联系在一起的状态之中，但在20世纪，我们为它增添了速度，我们把时间看作是奔腾不息、无情流动和勇往直前的。然而，我们也懂得，伟大的艺术品需要时间才能成熟，需要难能可贵的消

闲、沉思冥想的技艺、诗意灵感的瞬间。时代无法为我们做出任何事情，而只能成为我们心灵的画卷。它只能让我们懂得，在其永恒的“此时此刻”中，它正在等待，随时准备着一种新梦幻的创造力之到来，等待着人类能够以《时代的舞蹈》——这也是本书的副标题——为人类做出贡献的创造力。

这部集我毕生心血和积累之大成的专著能够通过建平先生的汉译本和中国人民大学出版社这家一流出版社及其责任编辑王爱玲女士的努力，与睿慧的中国人民见面，实在是件令人兴奋的事情。在此谨致我最诚挚的谢意！

瓦尔特·索雷尔教授

1992年9月19日于瑞士苏黎士

致　谢

倘若我不曾一生观摩、热爱并评论过美国和欧洲芭蕾和现代舞作品的演出，倘若我不曾有机会在哥伦比亚大学和巴纳德学院教授过几十年的舞蹈和戏剧史以及舞蹈批评和欣赏等课程，是不可能写出这本书的。我要感谢我的许多学生们，他们无论愿意还是不愿意，都曾一周接一周地屈从于我用来“震”他们的各种相互参照的材料，并跟随我长途跋涉于那无休止的、长达数世纪的旅行之中。即使他们不曾像我一样，从我们在各种人类活动领域中那许许多多的曲折徘徊中有所收获的话，那么，至少是这些笔记帮助我完成了这部著作的撰写工作。我的谢意还给予我的同事们和助手们，尤其是巴纳德学院的珍妮特·罗斯福；我的谢意更要给予许多舞蹈表演家和编导家们，是他们那可爱的和多种多样的个性，丰富了我的生活。

此外，当大量的历史资料很有可能随我而去之时，倘若不是我的编辑安吉拉·考科斯促使我撰写这本书，并找到各种鼓励我的话语和颇有见地的忠告，这本书也是不可能撰写出来的。更有，我感到非得感谢伊丽莎白·弗罗斯特·克纳普曼这位“双日”出版社的高级编辑，是她那价值连城的帮助形成了本书的最后形态。我还愿感谢

伊莱恩·查布，她曾细读过书稿并给予了建议。多年来，我一直得到纽约公共图书馆于林肯表演艺术研究中心的舞蹈资料馆馆长珍妮维也芙·奥斯瓦尔德及其工作人员的帮助，在此表示衷心的感谢。我得感谢自己的一些挚友们，他们多年来一直坚信撰写这本书的必要性；我还得感谢那些帮助我搜集图片资料的人们，奥地利、德国、意大利和瑞典有关文化机构的服务，特别是法国文化机构的雅克利娜·许勒和埃尔达·奥森以及瑞士苏黎士中央图书馆的路德维希·科勒博士和伯尔尼的阿兰·伯纳德。

最后但并非最不重要的是，我不得不感谢我的夫人格特鲁德·玛丽娅，她以通达的耐心，从本书最初概念的形成直到最后一章的最后一个词的完成，一直无微不至地照顾了我。

瓦尔特·索雷尔

写在本书交稿之际

这本《西方舞蹈文化史》写的是舞蹈在其整个环境氛围中的发展史。舞蹈史方面已经撰写过不少专著，这些书籍从编年史的角度，阐述了舞蹈的发展历程，列举并估价了那些对于其所处时代以及整个时代均贡献极大的舞蹈表演家和编导家。也有一些著作探讨的是某些具体的舞蹈形式，或者将注意力集中在某位大人物的舞蹈生涯之上；这些书籍展示了某个民族或某个舞团的突出成就，或者阐明了各种技术方面的问题。所有这一切书籍，均扩大了我们的知识面，因此，我们不得不对此满怀谢意。

然而，要理解舞蹈的本质所在，我们既应懂得同时发生在其他艺术活动领域中的创作，也应懂得那个时代的整个人类经验。著名艺术史学家库尔特·萨克斯曾经在《艺术的共同体》一书中说过："理想的艺术史应该包括所有门类的艺术。"我试图重新建构的，是一种不断发展中的时代的社会文化形象，而人类的发明才能和创造精神正是通过这种形象得到揭示的。在各种历史的与人类的力量的作用中，我希望将舞蹈确定为主要的角色。

没有哪部严肃的文化史籍曾将舞蹈当做一种艺术形式加以提出过，且不说讨论它了，这种现象一直令我困惑不解。然而，难道我们在用许多页的篇幅大谈特谈路易十

四和他的时代之际，能够不承认芭蕾舞剧吗？归根结蒂，路易是从《夜之芭蕾》中获得其雅号“太阳王”的，因为他在其中扮演了太阳的角色。难道我们在考查法国作家泰奥菲勒·戈捷的文学活动时，能够不提及他的芭蕾舞剧批评，以及他对浪漫主义芭蕾舞剧形成的创造性参与吗？难道不是佳吉列夫和他的俄国芭蕾舞团赋予了巴黎那停滞不前的艺术状况以崭新的冲动，并在各地引起了深远的反响吗？

在写作的过程中，作家个人的落后观念以及他对自己所处时代的理解，具有同等重大的意义。在18世纪的60年代，考古学家约翰·约阿希姆·温克尔曼复活了对古董的兴趣。然而，与我们长期息息相关的却是巴罗克主义的观点。如今的学者们已经证明，尽管瑞士史学家雅各布·布尔卡特于1860年提出的观点认为，文艺复兴时期是一个独特的和自我繁殖的时代，但事实上，文艺复兴时期是植根并发端于中世纪的。史学家们是其自身所处社会的产物，并且在看待过去的艺术与文化成就时，也会受到其自身所处的社会文化和审美潮流的影响，尽管他们也提出过一些新的思想。如果说，一篇批评文章所谈论的对象，果真更多地常是批评家，而非它所批评的那部作品，那么，任何史学论述所揭示的内容，则更多地是史学家和他或她所处的那个时代，而非它所描述的那个历史阶段。我们大家并非以完全相同的方式来经验相同的现实。因此就更应承认，我们在史书中重新结构的过去只是一种非常个人化的阐释，因而，应对此承担完全的责任。

在我看来，各门类艺术的历史只是由人类那些富于独创意志的梦幻去唤起并联系在一起的。在将过去复活于现在的过程中，讲述历史之人赐予自己的角色将起着

举足轻重的作用。他是将自己看成就坐于图书馆里，沉浸于满是尘埃的书海之中呢？还是将自己看作一位来自他乡的流浪者，徘徊在异国的土地上，一面为自己那许多个自我作向导，一面发现着那遥远的世界中正在复活的一个个奇迹呢？我倒是情愿将自己看作是那个流浪者，竭力寻找并面对着一种曾经如此这般的生活，以及这种生活用来表现自身的种种方式：而这种永远处在许多变化之中的生活，已经让位于那些日益更新着的表现，这是对人类的荣耀之表现。

瓦尔特·索雷尔

第一章

漫 长 的 觉 醒



12 世纪，欧洲发生了决定性的变化。它仿佛是一个声色俱厉却视野狭窄的世界，突然间拓宽了自己的窗户，从而允许某种观念进入一幅具有新属性的画卷之中。罗马风格的建筑带着其巨柱与圆形拱门间的厚墙与小窗，让位于哥特风格及其更为细腻、直指青天的曲线拱门和宽大的窗户中那五彩玻璃上闪烁着的《圣经》故事。

这种变化所具有的里程碑式的意义要远远大于我们可能确定的任何一个有关中世纪结束和文艺复兴来临的日期——比如 1445 年，活字印刷始于西方；或者 1453 年，土耳其人征服了君士坦丁堡；或者在 1440 年前后，舞蹈大师古列尔莫·埃布雷奥（生卒年不详，意大利舞蹈大师）发行了自己关于种种舞蹈基本规则的手册。无论哥特风格的那几个世纪曾是多么地混乱不堪并令人迷惑不解，它们却目睹了现代世界的诞生。

尽管在被我们称为“黑暗时代”的中世纪这几百年间，绝不存在过什么一片漆黑，但是当时的人民——除了少数学识渊博的男女之外——却都生活在无比愚昧的状态之中，他们的恐惧更加剧了威胁着其肉体与灵魂的种种危险。那个时代乃培植最为复杂和最为邪恶的迷信之沃土，但也是一个虔诚的时代，当时的狂热信徒们曾竭力去将被他们称作异教徒的人们变成基督徒，因为后者的

心灵依然处在那自然原始神灵的魔咒之下。

继罗马帝国的衰败之后，接踵而至的便是一个由暴力蹂躏所统治的时代。但奇迹在于，大部分欧洲国家从来自北、东、南方向的压力中幸存下来；包括来自罗马文明尚未到达的那些国家，或来自那些由于罗马过分扩张的致命政策而不得不从中撤退的国家，或者来自穆斯林世界那支沿北非进入西班牙的军事力量。而尽管这个意义深远的变化发生在欧洲各地，其社会的结构却远未遭到彻底的毁灭。它找到了与人民以往历史相适应的新形式。

在中世纪的前几个世纪中，曾有两个不同的世界相互对峙。德意志和法兰克这两个王国当时曾为生存而争夺稀少的必需品。在这两个国家中，文化处在一个较低层次，并且和当地的习俗与传统信仰一样迥异不同。与那些北部地区形成对比的是，拜占庭这个罗马帝国在中世纪的相应之地兴盛于东部。融希腊文化与东方文化于一体使得拜占庭能够闪耀出一种珍贵的灵性光辉和视觉奇迹。要想说出拜占庭艺术始于何时是困难的，因为它在早期诸阶段中，只能被看作是“早期基督教的”。舞蹈是其中的一部分，而跳舞则经常伴随着东正教的礼拜式，而这本是对早期基督教传统的继承。但即使是北部与东部之间存在着极大的对比，在这两个世界之间也不存在着什么障碍，而贸易则是它们之间最明显的纽带；一旦出现一次贸易，双方都会以各自的方式受益。

我们在这里关于中世纪欧洲的论点并非都适合于意大利和法国。罗马文明在意大利可谓绝对的根深蒂固，因此经受住了野蛮人的所有攻击，并且粉碎了一切打入东罗马帝国的企图。尽管意大利的都市生活日趋贫困，其结构也遭到了动摇，但罗马教会却顶住了分裂和腐化而依

然存在，并且成为一种精神上的堡垒。意大利曾多次成为令当时的好战本性具有垂涎三尺的牺牲品，但是也在这个国度培植着的封建主义制度却从未扎下过深根。这个国家在精神上受益于罗马的遗产，而在经济上则受益于作为原始的北部与发达的东部间必经之道的地理位置。尽管骚乱时有发生，但大多数城市依然繁荣兴旺，并为其未来的重要性奠定了基础。

威尼斯人乃极其精明而无情的商人，而佛罗伦萨、锡耶纳、米兰、比萨和热那亚也都是些充满活力的商业中心。但欧洲各地的军阀掌权之后，骑士的地位变得愈加复杂，而与之结伴同行的便是战争，并且开销不断增大。这就需要更大的款项。转眼之间，意大利的商人们就变成了金融家，这样，意大利又一次成了世界的宝库。意大利的放债者变得神乎其神，而资本主义的根子在彼时彼地随处可见。与其相伴随的各种东西，以及奢侈与闲暇有利于各门艺术；而在此时此地的意大利拥有如此的文化资源，这就注定了该地区要成为人类的再生之地。

意大利人并未表现出什么哥特式幻想的趋向。他们对东方的向往要远大于此：直到 12 和 13 世纪为止，拜占庭风格的影响仍四处可见，尤其是在锡耶纳。更有，意大利人觉得，还是吸收并继承罗马建筑和罗马自己的往日比较安全。蒂图斯·马基乌斯·普拉图斯（约公元前 254—前 184，古罗马喜剧作家）、普布利厄斯·太伦斯·阿费尔（约公元前 190—前 159，古罗马喜剧作家）、琉善（约 120—约 200，或约 125—约 192，古希腊讽刺作家和唯物主义哲学家）、普布利厄斯·维吉尔·马洛（公元前 70—前 19，古罗马诗人）、卢修斯·安内乌斯·塞涅卡（约公元前 4—公元后 65，古罗马哲学家和戏剧家）的著

作，大普林尼（23—79，古罗马作家）的《自然史》，或者是小普林尼（61或62—约113，古罗马作家，大普林尼的外甥和养子）的《书信集》，都不仅在寺庙中，而且在世俗圈中得到阅读。当14世纪来临之际，意大利绘画产生了决定性的突破：乔瓦尼·契马部埃（1250—1302，意大利佛罗伦萨最早期画家之一）和乔托·蒂·邦多恩（1267—1337，意大利文艺复兴初期画家、雕塑家和建筑师）的壁画作品令人吃惊，究其联系，可追溯到那些来自罗马镶嵌工流派的画家们。

即使是滑稽戏也未随着罗马帝国而消亡。而由舞蹈哑剧在数世纪中于罗马发展起来的这种伟大艺术形式，则带着其微妙的动作与表情，堕落成了一种玩弄技术、大多是令人发笑的娱乐手段。这些滑稽戏无论是在集市和村庄的节日中作单独表演，还是组成小队去献艺，都出现在拜占庭帝国之中，罗马风格的表演曾在那里幸存过一个时期。滑稽戏艺术一直受到高度评价，并在更高的层次上被用于基督教的场面里，甚至走进了宴会间的插空演出中。如此，它最后被吸收进“假面喜剧”中，并成为其中的明显特征，就不足为怪了。

在整个中世纪里，滑稽戏演员们尽管根据其观众的趣味和自己的技术作了一些变化，但却保持了一种娱乐传统的生命力。他们还学会了变戏法和演奏某种乐器，很快，对这些供人享乐的表演者们的称呼就变得同他们的表演方式一样可以互换了。滑稽戏演员可以是一个“插科打诨者”，这是一种档次较低的演员；另外还可用德文称其为“乐师”。在英国也能找到滑稽戏演员，他们合着器乐演唱，并会在杂技舞蹈中登台。在法国的普罗旺斯，他们被称作是“要把戏者”，并能成为“抒情诗人”队伍中

的重要成员，这些大名鼎鼎的中世纪演员们来自普罗旺斯。同他们的德国伙计“情歌歌手”们一样，这些抒情诗人本是贵族，他们根据自己的意图，使用或高或低的品位去写作，并且四处游历，从一座城池走到另一座城池。这些抒情诗人们都是些杂技演员和吟游诗人，并且还能演奏乐器。有些抒情诗人还可谓供不应求，因此无法接受所有的合同。在某些情况下，他们会委派自己的吟游诗人和变戏法家去表演各自的作品。考虑到洋洋大观的开销和一路上的风险，要维持这样一个中世纪的旅行演出团的费用极高，常常使得抒情诗人们遭到破产并一筹莫展。为了补偿自己的亏损，他们有时不得不加入十字军战士之中。

这些大大小小的中世纪演员们如果没有插科打诨者的传统，是无法产生出来的；而在这个传统之后，我们可以发现罗马的滑稽戏。这些抒情诗人们——在 12 和 13 世纪曾有 400 多人——是 12 世纪文化生活中的一支生力军，因此我们不能对他们的存在现象一带而过。他们的社会影响具有史无前例的意义，远远超出了任何流行诗人们的力量，后者同时也不得不公正地对待这种给人享乐的演员之作用（由这些抒情诗人们在大约 800 年前写作的歌曲如今依然为加泰隆农民所演唱）。我们大多将他们的抒情作品与情歌相连，而他们无疑也是为了那个骑士制度，将其中的场面与情歌相连的。但即使是那些从德文“爱情”一词中得名，并用大约一个世纪时间改变了抒情诗人时尚的情歌歌手们，也没有将自己的抒情诗局限在浪漫主义的爱情之中。他们也演唱战争和许多当地人感兴趣的政治问题。不久，他们又将自己的主题从宫廷中的贵妇转移到乡村里的小妞，更有，为了顺从乡村牧歌式的

情调，他们的许多歌曲曾是为了跳舞，并且按照牧歌的精神来写作的。

情歌歌手与抒情诗人之间的共同之处是他们都想去解释宫廷爱情中的种种社会性理想。而就抒情诗人那种言论的自由自在和心态的光明磊落来说，他们的形象要比自己的德国同行更加强悍。他们常常和法国南部阿尔比城的加太利斯蒂克教派的教徒们站在一边，而这个异教派别的垮台则注定了这些教徒的命运。由于抒情诗人们走南闯北，见过世面，所以人们笃信他们的判断和趣味。他们成了礼仪规则的主宰，因此也为宫廷芭蕾准备好了环境。

法国是这些抒情诗人的故乡，而也是封建制度最为根深蒂固之处。在这里，强大而恢弘的哥特风格如花似锦，有时甚至光彩夺目，那顶天立地的圆柱弯梁造成了建筑的腾飞之感。它那凯旋般的傲然挺立在英国变成了更富装饰性的东西；而它在德国的形象则获得了某种复调式的属性，使人想起了巴赫的清唱剧。因此，哥特风格所竭力追求的不仅是现实主义，而且是对一个和谐宇宙的再现，这种各个部分之间的对称最终在文艺复兴时期的文化中得到了完善。如果哥特风格意在追求这种秩序，那么，这种秩序则是以上帝为核心的。文艺复兴时期所追求的是另外一种秩序，一种以人为核心的秩序。如果说，自然在中世纪的人们心中，是衡量万物的标准，那么，这个自然则是上帝的自然。文艺复兴时期的人们却既不愿轻视上帝的荣耀，也不想去竭力贬低人的形象。

当我们全然被意大利文艺复兴时期那传奇式的伟大所感动时，会很容易忘记给予中世纪的法国以应有的重

视。除了注意到抒情诗人们对12世纪法国施加的影响之外，我们还必须注意到智力发展和高深学问在各个城市中，在夏尔特尔和普瓦蒂埃，在卢瓦河畔弗勒里和克吕尼的许多修道院，以及不久之后的蒙彼利埃、图卢兹和奥尔良的突飞猛进。但尤其是得到卡佩王朝历代国王所授特权的巴黎学校，产生出了当时最为重要的大学之一。彼得·阿贝拉尔（1079—1142，中世纪法国最有名的教师和逻辑学家）曾在那里教过学，然后是像阿尔贝图斯·马格努斯（又译为大阿尔伯特，1193或1206或1207—1280，德国经院哲学家和神学家）、博纳文图拉（约1220—1274，意大利芳济会会长和红衣主教）和曾努力将亚里士多德（公元前384—前322，古希腊哲学家、博学者、柏拉图的学生和亚历山大大帝的老师）的学说与基督教的教义结合起来的大哲学家托马斯·阿奎那（约1225—1274，意大利多明我会修士、中世纪最伟大的哲学家和神学家），以及一边着迷于占星术和炼金术（这是当时的明显特征），一边论述着柏拉图学说的英国哲学家罗杰·培根（约1216—1292，英国学者，有“奇博士”之称）。

为了尽力理解于12世纪发生了剧烈变化并为整个阶段带来文艺复兴前气氛的许多社会现象，让我们一睹当时人们的穿着。服装总是反映了一个阶段的特征，并且展示出舞蹈的形式与方式。

直到12世纪之前，几乎都是一种禁欲主义的单调与统一；对男人来说，罗马帝国时期的短袖图尼克长衫垄断了一切。有时还会一次穿两件，都是用未经染色的纯毛织物做的。宽松或交叉背带式的裤子和一件大斗篷就是外出时的装束。这种简单的服装一直在下层男子中保持了相当一段时间。女子则用一件无定形样式的长衫遮体，那

种长衫松松垮垮地盖在紧身胸衣之上，而两只袖子却是绷得紧紧的。

或许我们能够给予人类的只是这样一种最为悲伤的赞美：人类许许多多的进步都是战争的结果。当第一批十字军战士从以和平王子的名义去进行的最为鲜血淋淋的战争中归来时，他们随身带回来了另一种生活的知识，那种生活带着更多的静思、美感、奢侈和诗意。就这样，从东方归来的封建领主们引进了丝绸，以及随之而来的种种新型审美观念。紧身裤代替了男子的裤子，长袍变成了刺绣的和镶着珠宝的，腰带装饰一新，上面还挂着钱袋、宝剑和匕首。那真是一个崭新的世界，皮毛点缀，五彩缤纷；此刻的外衣也缝制得合身可体，以显露出身体的轮廓；女子的长袍发现了袒胸露肩的低领之美；手套这种从前象征国王和主教地位的东西如今在富人中已经司空见惯。时装的概念是在巴黎首先开始得到承认的；从此至今，巴黎就一直在这个方面领导着世界。

如果单调、简陋的衣服一直是那些活在生存边缘上的人们之穿着，并且完全局限于一部分人之中，那么，他们的头脑和眼界在数世纪中也就不可能发生什么变化。他们心灵所处的黑暗会逐渐地少一点。他们不会看不到那闪闪烁烁却并未照耀自己的光明。但是这种感觉终止于任何意识深化的开端。他们接受了自己的命运，以为那是上帝赐予的，君主和牧师掌管的。他们在这些世纪的政治与社会进化中，一直是个小卒子。在中世纪的世界中，一切的一切都是由君主制来决定的。但这一切的一切在黎民百姓看来，又是由上帝来主宰的。每个君主都有臣民，而每个臣民又都是其他臣民的君主。

然而很快就有一些阶级开始形成：一方面是农民们和城市里由活跃的商贾和工匠所构成的强大的中产阶级；另一方面是不同层次的贵族，而教会则作为一种治外法权和来世的力量，站在他们大家之上。城市平民日益增多的财富对于教会和封建君主，具有同等的重要性。这个新生世界的卓越方式及其功能基于这样一种观念：社会的结构要求分明的秩序或阶级。"财产"和"秩序"这两个词是支撑中世纪社会的两根大柱。当时存在着多种僧侣等级和骑士等级。人人都生活在自己的世界中。各个下层阶级都有自己的欢乐、游戏和民间舞蹈，而各个上层阶级则享受着自己的比赛、狩猎队和交际舞蹈。当然，这并不是说，阶级的差异已经截然分明，一位骑士就不会去观看或参加跳"五月柱"之舞，或中产阶级和农民中的成员——无论与君主间的距离有多远——就不能去观看比赛。

直到15世纪文艺复兴时期的高峰之前，都很少有人会去怀疑社会分化那神圣不可侵犯的属性。我们不妨相信乔治·夏特兰（1415？—1475，法国勃艮第公爵的史官）的话，他是法国勃艮第数位君主的编年史家和勃艮第宫廷的诗人，曾经常被用来完成秘密的和外交的使命。他的诗歌无足轻重，但他那五大卷本编年史却描述了那个时代，以及人们思想和行为的方式。他的地位允许他去批评自己的贵族主子，但他却一直是他们的赞美者，并且忽略了注意在中产阶级里日益增长的自我意识，而文艺复兴时期艺术家们那登峰造极的成就便恰恰产生于此。

在夏特兰的眼里，当时的世界本是有条不紊的。他说，上帝创造了农民，以耕田种地；上帝创造了商贾，以通过贸易提供生活的必需品；牧师被创造出来，为的是沟

通上帝与人类；而贵族被创造出来，则是为了培植生活中的善和美，保持正义和秩序，并且给整个世界带来一种人类最佳成就的样式；贵族富有最为高尚的任务：这至高无上的任务便是去捍卫教会，以保证信仰的存在和发展。所有一切优秀的品质——诚实、勇气、高贵——都是上层阶级的特征。无论夏特兰的观点在我们看来是多么片面，但却是当时大多数人心里不言而喻的东西。

这也解释了为什么无论如何也不能将中世纪与文艺复兴时期截然分开的原因。不仅是哥特风格的辉煌感和智力的驱使期待着某些东西的出现，而且 15 世纪的人们也被中世纪的思想和偏见，以及某种向后看的幻想所统治和激动着。我们只需列举几个例子，来看看中世纪与文艺复兴时期之间的界线并非一条泾渭分明的界河。

到了 12 世纪，经院哲学已经开始将自身从教会的保护下解放出来，而强烈的求知欲则导致了大学的建立。当时法国奥顿的昂诺留斯主教认为，愚昧与恶魔相比，前者是人类的更大敌人——而这正是一种文艺复兴时期的思想："愚昧将人类流放；知识是他的家园"。但文艺复兴时期最伟大的外科医生安布鲁瓦兹·帕雷（1510？—1590）这样一位科学家，却每每在挽救了一个人的生命之后得到祝贺时这样说道，"我医治了他，上帝拯救了他！"文艺复兴时期天才的最显著特征是笃信个人及其无边无际的潜能。人们无法想象出一位比彼得·阿贝拉尔（1079—1142，中世纪法国最有名的教师和逻辑学家）更强悍有力而才华横溢的 12 世纪人物了。他心胸开阔，是一位典型的文艺复兴时期人物，曾对哲学、伦理学和逻辑学做出过在当时举足轻重的贡献；他还勇敢地将激情与爱情融为一体。在一个集体主义精神趋于压倒个人主义的时代，他

是一位多么伟大的人物！

有许多例子表明，中世纪的精神状态具有强大的影响，而文艺复兴时期中最杰出的艺术家们也依然在与其苦斗。这就是艺术家内心的斗争。在这种环境下，僧侣画家和锡耶纳画派的代表人物弗拉·安哲利科（1387—1455，意大利文艺复兴初期画家）的例子便为这些内心的冲突，增加了一种技术性的视角。这位16世纪意大利艺术之子在新旧绘画流派之间是怎样地挣扎着的啊！大约在1440年——这个时间使我们联想起宫廷芭蕾最早期的先行者们——弗拉·安哲利科于自己所在的佛罗伦萨圣马科修道院画出了一些最有灵感的作品，并在每个僧侣的卧室里画上了宗教的场面。弗拉·安哲利科的内心矛盾在于，他无法将自己的信仰和艺术（他正是用自己的艺术来表现自己的信仰的）与新的透视风格融为一体。弗拉·安哲利科对人文主义的起源提出疑问。他被自己的老师乔瓦尼·多米尼西（生卒年不详）所吸引，后者在写作与教学中捍卫了传统的神圣，并反对了新的精神。弗拉·安哲利科笃信过去，却反对自身作为画家那更为实用的知识。他所想做的一切就是用简练和美去画出宗教的故事来。他是文艺复兴时期之人，但是，如果我们可以相信乔治·瓦萨里对他的报道，他却“从不重画自己的任何作品……因为他笃信，这是上帝的意志……他从未不先祈祷一声就拿起过画笔”。

弗拉·安哲利科的这种矛盾并非只有他一人才有。另外还有其他一些伟大的文艺复兴时期艺术家，他们也强烈地表现出了中世纪的影响在自己心中的地位。阿尔布雷希特·丢勒（1471—1528，德国画家）就一直是沉浸在中世纪的世界之中的，结果产生了带有天启般的戏剧

性幻象，令他害怕世界末日的到来。或者让我们来回忆另一位北部的巨人马蒂亚斯·格吕内瓦尔德（1455—1528，德国画家），他曾在1500到1530年间创作过作品，而他的“依萨汉姆祭坛画”现存于法国的科尔马，却是属于所有时代的杰作。但是没有谁比他更加中世纪化的了。在他看来，艺术并非对美与完美的规律之寻觅——此乃这位文艺复兴时期艺术家最为关键的信条之一——而是通过形象的绘画来传教，并且弘扬由《圣经》和教会传授的神圣真理，以侍奉上帝及其社会的一种表现性需要。

当然总还有人对现实具备了敏锐的感觉，并对未来具有卓越的远见。菲利波·勃鲁耐勒斯契（1377—1446，意大利佛罗伦萨式建筑家）是一位设计大师，他自由地运用古典主义建筑，并且创作了新型的和谐与美的模式。正是他第一个发现并复活了罗马风格的辉煌，从而给予文艺复兴时期以新的形象。尽管我们还从勃鲁耐勒斯契为洛伦佐·德·梅迪奇设计的几次露天演出中认识过他，但这位哥特风格毁灭者的最伟大成就却是发现了透视。我们可将在他之前的绘画看作是工匠的手艺，直到他把绘画放在了数学的原理之上，并使之提高到文理科领域之中为止。他教导过后来者如何用色彩去补充直线透视，并从几个视点去集中观察构图，以便使观众从任何一个特定的角度观察，都能不失去带有深度的效果。

编舞术曾深深地受益于勃鲁耐勒斯契的种种革新。倘若没有他引入几何、距离和深度的形式，便没有芭蕾舞台形象的产生。然而直到近乎两个世纪之后，才有了第一位舞蹈编导家巴尔塔扎·德·博若耶在尽力解释自己的所作所为时，涉及到几何的样式。事实上，我们在1581年第一部芭蕾舞剧之前，的确不曾遇到过任何舞蹈演出是

以编导观念为基础的，而只是出现过整体的舞蹈样式超出了人们已经接受的宫廷舞蹈及其变奏的情况。在这个心理活动视觉化的时代，舞蹈只被看作是宴会和宫廷娱乐的一部分，或者充其量，只是交际性对话的一部分。它在艺术表现方面的潜能从未得到过思考。同样，戏剧也冻结在诗化旧日人为之物的过程中，直到经过几次迂回之后才最终在16世纪末，上升到从未梦想过的高度之上。

博若耶得益于许多代人的经验。在他那个时代，透视的概念已是一个得到接受的事实，并已进入每个人的心里。透视这个发明对于绘画的意义可以等同于运用几何对于舞蹈的意义了。也就是说，从此便能发掘空间，并用新的方法去处理以规则为基础并且经过记忆的舞步了。

中世纪曾经产生过一种非常奇怪的人。人们学会了用比此前或此后大得多的激情去经验任何大小事件。他们经历了一种骚动的生活，而感情则容易冲动。传教士常常数小时或数天地说教。15世纪末，萨沃纳罗拉的声音依然在谴责着人们的虚荣心。葬礼、庄严的游行，或欢快的露天演出都唤起过某种歇斯底里的眼泪或狂喜。而人们能够在执行死刑、焚烧巫师、折磨罪犯或被指控谋反者时尽情欢宴，这又是一种多么残酷的同情！中世纪人对刺激的极端敏感被带进了文艺复兴时期。我们有莎士比亚作品为证：家族间的残酷倾轧、扭曲了的名誉观念、复仇的精神等等。正是中世纪那种在一切生活层次上对刺激的敏感，能够解释许多舞蹈狂热的爆发不仅会出现在瘟疫的年代，而且还会被记录在许多其他的场合之中。

由于恐惧成为压倒一切的因素，社会对某位王子的依恋便会以感情为条件，而在大多数情况下，还会充满了

忠心耿耿的感情。这时不存在什么阶级的仇恨；这方面的最早线索可于16世纪的农民起义中找到。中世纪的男女百姓沐浴在贵族们的声名显赫与英勇顽强之中，并且被其举止的非凡气度搞得眼花撩乱、神魂颠倒。他们那种“从属”的需要既表现了一种头脑的真空，也是对完全接受自己的现状之质疑，而那个时代长期缺乏安全感的事实则在其中起了极大的作用。那是个修道院和堡垒要塞的时代。城堡就是中心和要塞，控制着周围的领土。来自居住于城堡之中的安全感变成了一个强大的概念，使得意大利的贵族们每每为自己在城中建造塔楼，在城外修建城堡。这些塔楼和城堡中的大厅成了日常生活与类似宴会和喜庆等事件的中心，而这些大厅则自然而然地成了文艺复兴时期宫廷芭蕾的舞台。接连不断的危险使得人们在自己的城市周围也建造起了围墙。就这样，各个城市成了一系列同心圆状，而每个圆则标志着一个发展的新阶段（后来，这些城墙被拆除，取而代之的是宽阔的大道）。

被幽闭其中或环绕于内的感觉是中世纪时期最有特点的表现之一。加上牧师无休无止地培植着对地狱与永恒的惩罚之恐惧在暗暗地流动着。那世界末日的幽灵，或者上帝通过黑死病来行使惩罚的幻觉也在蒙蒙胧胧地出现着。这些感觉明显地创造出了打破自己精神堡垒的需要——而恰恰就在这里，舞蹈发挥了它的作用。病入膏肓的肉体在运动和舞蹈中解放了精神。例如，意大利阿西西的圣弗朗西斯（1181—1226，芳济会托钵修会的创始人）曾于1209年带着他那些破衣烂衫的弟兄们来到依诺桑教皇三世（1161—1216，罗马教皇，1198—1216在位）面前，祈求建立一种新的秩序。当得到允许时，圣弗朗西斯

和他的 11 个随从们便无法抑制自己的欢乐，在教皇面前跳起舞来。

他们是如何跳舞的或者跳的是什么舞，我们不得而知，因为曾经热情洋溢地记录过圣弗朗西斯的生活和传奇的那三位画家——佛罗伦萨的契马部埃和乔托，以及锡耶纳的萨塞塔——都省略了这个场面。依诺桑教皇三世曾是一个声色俱厉的教条主义者，并且蔑视戏剧和舞蹈是出了名的。但是我们所知道的是，这个精明的政客或许是被这些抛弃了一切尘世间镇定自若的男子汉们那天真无邪的欢乐解除了武装。这个场面使人想起了大卫王在上帝面前兴高采烈并连蹦带跳地旋转舞蹈。后来的圣芳济会教徒们也许曾或蹦或跳过，但是他们更加可能是——不知不觉地——跳起了合唱舞蹈，或称颂神舞蹈、轮舞，这种早期的圆形舞蹈在中世纪时期仍然得到过极为广泛的使用。

舞蹈在当时与颂神舞蹈关系极为密切，使得任何画家只要想画舞蹈，就得画这种形式。弗拉·安哲利科（1387—1455）在自己的作品《最后的审判》中也想象出了这种舞蹈着的合唱，从而表现了一个天使们的合唱队沿着圣人们的轨迹滑步，而一对对的天使和天上诸圣则跳着舞穿过一座花园，向着高高在上的天堂走去。弗拉·安哲利科笃信但丁的观点，即舞蹈，尤其是这种颂神舞蹈，乃天堂中的主要娱乐，或称天使们的舞蹈。早期基督徒们对天使们的看法是：他们一边环绕着上帝的宝座旋转，一边载歌载舞。但是这个形象难道不是一种根深蒂固的人类需要吗？犹太教的法典将舞蹈描述成了天使们的主要功能；西藏佛教形象地描绘过生活的宇宙之轮。创造、保存和毁灭的永恒循环难道不是宇宙的经验，而再生





1. 安布罗焦·洛伦泽蒂（约1290—1348）的绘画：轮舞最早的图象之一，选自他在意大利锡耶纳国民大厦中所绘壁画《贤明政府印象》的细部。（意大利阿利纳里/编辑用彩色图片档案馆供稿）

难道不是踏着这个生命的宇宙之轮，并尾随着诞生、成熟和死亡而来临的吗？在这个神圣之舞中隐蔽着对人类生命之谜的揭示。另外，天国之“道”对于孔夫子来说，也是一种象征性的舞蹈。

早在弗拉·安哲利科画出自己《最后的审判》前的一个世纪，锡耶纳这个曾经繁盛而安全的城市中有座国民大厦，里面的墙壁上则有一幅壁画，名叫《贤明政府印象》。大约在 1340 年，安布罗焦·洛伦泽蒂（约 1290—1348）便记录下了锡耶纳城活跃而幸福的生活：商人们正在忙得不亦乐乎，男人们正在建造房屋，一支出城狩猎的队伍正在上路，农民们正在田间种谷。在画面的左角处，有 9 位贵妇正在跳着一支颂神舞蹈，而另外还有一位贵妇正在打着手鼓领唱。

这是证明这种舞蹈一定曾风靡一时的许多例子之一，它完全属于一个统治有方的社会中的美好生活。但是，如果我们还要寻找证据，跳舞的广为流行也能从大量谴责性的文献中得到判断。许多传教士都会宣称，跳舞导致了“不干不净的接吻和搂搂抱抱，以及其他不够正派的拉拉扯扯”。而没有一位修道士或巡回传教士不把跳舞者描述成被闪电击中，为天火焚烧为灰烬，或者被诅咒去无休止地跳舞，直到一命呜呼的。

魔王与死神，愚人与鞭身教教徒

魔王在每部劝善惩恶剧中，都拥有最佳台词，而牧师们则禁不住认为，正是撒旦使得人们求助于自己的祭祀舞蹈，但这些舞蹈在牧师们看来，本是异教徒的规范。那

些戴着动物面具的哑剧表演，那些狂热的生殖崇拜舞蹈，一次又一次地抓住了人们，他们接着就去尽力占领教堂，并破坏礼拜仪式。一群粗野而无知的乌合之众会大声疾呼并迫切需要放荡无羁的舞蹈，迫切需要粗鲁并有时残酷的旧日习俗，以及那些迷信的祭祀仪式，而不是去跪在教堂里聆听那些自己无法理解的字词。这些事件在基督教早期的几个世纪里屡见不鲜，但即使在 12 世纪之后也时有发生。晚至 1445 年，编年史家们就记录下了发生在巴黎的一个事件。公平而论，这是个缓慢的觉醒过程，而基督教的生活方式则是逐渐地扎下根来的。但即使是当异教徒的各种特征失去了，人们对旧日也依然保持着自己的喜好。而在我们至今依然沉浸于其中的许多东西里，到底有多少是扎根于异教徒规范的呢？比如 6 月的婚礼，万圣节前夕或圣诞节期间等等，而如今在我们中间，又有多少人会将五朔节花柱看作是男性生殖器的象征，并将环绕它而跳的舞蹈看作是生殖崇拜的舞蹈呢？

无论出现了什么邪恶，都是魔王的所作所为。人们的想象将魔王的形象视觉化成了“野人”，而这些野人似乎是直接来自远古的牧神和森林之神的。他们曾在奇迹剧和露天戏里目睹过魔王的形象。传教士们将它们描述成为长着猫头、大嘴、利牙和充血的眼睛。它们那长着毛的动物身体令人恐怖。而人们戴的魔王面具则看上去最为吓人和冷酷。魔王还被描画成隐藏在一件海豹式的服装之下——这个概念也是借自古代的——并且戴着一副可怕的长角面具，一个令人毛骨悚然的动物脑袋，以及一条盖上了他那生殖器的大舌头。这些面具大多都强调了古人关于魔王的威力存活于面具之中的思想。而所有这一切均揭示出中世纪人们生活所拥有的那些扭曲了的想入

非非、那种沉醉于自我鞭笞、焚烧巫婆和异教徒，以及构成了壮观的戏剧场面和哥特式的残酷。

中世纪的愚人们拥有一种导致回到古代舞台的愚人上去的古老传统。但直到中世纪时期，他们存在的理由才变得具有举足轻重的意义。他们那特殊的服装和机智便是其标记和面具。愚人通常身着红黄两色，戴着一顶垂至双肩的帽子，活像驴子的耳朵。这种服装常常佩挂着许多铃铛，而在愚人手杖末端则有一个充气的垫圈或玩具，他可用它来轻轻敲击，以强调自己那刻薄的谈吐。

愚人们在法国组成了重要的表演团体，而在其一年一度的“愚人节”上，他们能够为所欲为地愚弄并激怒每个人。无论牧师还是贵族，在那一天都无法逃脱他们的戏弄——这使人想起了古罗马的“农神节”，在这个节日上，奴隶们得到了言所欲言、为所欲为的暂时自由。当愚人们的寻欢作乐难以控制之时，教会便陷入了一种无法禁止被迫允许其行为的局面。愚人们也被大人物和富豪们当做象征性的宠物，豢养于家中。无论他们的笑话是多么地令人痛苦，也无论他们的机智是多么地尖酸刻薄，他们都得到了容忍。无论侏儒般矮小的或者是驼背的愚人，都获得了最大的自由，这就是哥特式的心理特征。当豢养这些愚人以提醒自己的愚行和弱点的贵族们，佯装笃信自己的愚人们处于疯狂状态时，就构成了某种被虐待狂和迷信的荒唐合一。疯狂在中世纪是神圣的。在那41张题为《死神之舞》的系列木刻中，小汉斯·荷尔拜因（约1497—1543，德国肖像画家和版画家）使死神有时戴着愚人的帽子露面。难道他是希望使我们意识到，不去时刻想到死神是多么地愚蠢吗？

死神、魔王和愚人是中世纪的三种常见现象。鞭身教教徒们则是一种非常特殊的种类，但却是中世纪所特有的一种变态。他们以耶稣的名义构成了一个反对教士的运动，结果使得瘟疫和舞蹈病提前到来。鞭身教教徒们结为有组织的群体，并从一个地方移居到另一个地方，过着苦行僧的生活，以便使上帝宽恕一切人间的罪孽，他们承担了赎罪者的角色，而这些赎罪者再次表演了耶稣的天鞭抽打他们身体的过程；他们尽量去搞得鲜血淋漓，以便为人类赎罪。这种自我鞭笞是一种即兴的表演，通常发生在教堂的庭院里或城市的广场上，而居民们则目睹着这种可怕的场面，并为演员的痛苦而哭泣和呜咽。一位俗人指挥者统帅着一群人（通常由数千个鞭身教教徒所组成），他就像是个带着诱惑力的人一样，令他们俯首贴耳。他们被禁止超过最低需要量地去安睡于床，或者说话、吃喝。这些人赤膊上阵，游遍欧洲，恳求耶稣和圣母马利亚的怜悯，以及上帝的助佑。他们的游历持续了 33 天半，以此象征着耶稣降生于大地之上的岁月。在他们之后接踵而来的是一连串女性的鞭身教教徒，她们尽管也参加了苦行者的行动，但却不允许加入到圆形的仪式之中，就好像是她们的血液不洁净一般。

没有哪位编年史家描述过鞭身教教徒们在自我鞭笞行为中的具体动作，但那鞭笞的姿态和痛苦一定曾使他们触目惊心。既然这种表演大多是在圆形中进行的，并且惟有在群体的歇斯底里行为中才有可能，那么，那位指挥者就很有可能要对那自我折磨的节奏化过程加以调遣。鞭身教教徒们的舞蹈在原始人中间并非不常见，而根据音乐学家库特·萨克斯的观点来看，其更深的意义就在于“用生命的棍棒去完成的巫术崇拜，去击打繁殖、力量

和对死神的抵抗”。

最初，这是执迷不悟的男女们的一种有条不紊的活动，并且固守了自己的规则和戒律。刚开始时，他们在这33天半的时间里，不允许作爱，但后来的报道则发现，鞭身教教徒们将鞭笞的狂欢与性爱的狂欢融为了一体。

1940年，每每着迷于原始人那神秘莫测的粗豪表情的玛莎·格莱姆，在她的舞蹈《苦行僧》中创作了一个鞭身的场面。由于她一直对“人类这个奇迹”和“使内心图画视觉化”感兴趣，因此便尽力去洞察那隐藏在变态之后的种种动机。

倘若人们尽力去目睹历史那最为久远的影响，那么，鞭身教教徒们的运动就具有严肃的意义。这个运动回溯了菲奥雷地区的乔基姆那天启般的预言，他虽然死于1202年，但却预见到了大约在1260年要出现一个新的时代。他是位史学家、哲学家和《圣经》的注释家，并且如此这般地将大量的拜占庭式感情注入了自己那上帝的三位一体概念之中：圣父的时代，即法律和恐怖的时代，接踵而至的是圣子的时代，即优雅和忠诚的时代，而第三个时代则是圣灵的时代，其特征是爱情和灵性。乔基姆预言到，最后一个时代将会在自己去世后约60年时到来。暴力将伴随着新时代诞生的痛苦而来，然后，人类才能最终达到其最高的命运，而撒拉逊人（中世纪欧洲人对信仰伊斯兰教的阿拉伯人的称呼）和犹太人才能改变其信仰。

乔基姆的思想（离希特勒对其第三帝国那救世主般的疯狂并非太远）成为鞭身运动的起点，而教会很快就意识到，这个起点是对它自身存在的巨大威胁。这个运动的大量如痴如醉的指挥者们得到了一些不满牧师们的合流，开始对广大群众施加狂热的影响，并且充分利用了当

时的种种苦难：饥荒、社会动乱以及后来由鼠疫浪潮造成的恐慌。鞭身教教徒们对世俗的与基督教的机构构成了某种威胁，但由于他们宣称是根据神的灵感去行事的，所以，教皇们和红衣主教们便减缓了对他们的各种限制性的压力。

有时，历史的确会重复自身。犹太人错误地被指控为在大规模黑死病（即鼠疫）浪潮于14世纪到来之时，向井里下了毒药。鼠疫起源于亚洲，然后被带到欧洲的海港，并从那里迅速传到了内地，结果在这个大陆上的一部分地区造成了无比深重的灾难。它来来去去，不时往返，还留下了对它暗暗恐惧的根源。

教皇解释说，犹太人不会往井里下毒药，因为他们懂得，如此的作法会使他们自己也不得不死于黑死病。但是，鞭身教教徒们袭击了犹太人挤成一团的居住区，而在他们身后则是下等社会。成千上万的犹太人遭到了那些充满偏见并且愚昧无知的苦行者们的杀戮。数以百计的犹太人用放火烧毁自己房屋的方式来烧死自己。这些牺牲品中，大多是死于德国境内的。1260年过去了，而由乔基姆描述为爱情时代的第三个时代却未曾到来。

中世纪的男男女女是带着死神的幻象而生活的。地狱、诅咒与日益接近的审判日在他们的心目中，就像伊甸园的形象那样生动而具体，因此，他们所画的地图也似乎是使伊甸园在大地上的存在多少面对着东方而立。大地是平坦的，但这些地图存在于这个世界上的形象却是个独一无二的圆形，而所有的一切，无论是具体的，还是象征性的，都是朦朦胧胧的。中世纪的人们学会带着困境去生活的现象可以回溯到圣保罗（基督教初期教会创始人之一）那种将灵魂与肉体分离开来，结果使精神与本性相

对立的观念上去。由于对肉体及其功能如此轻视，而将一切人类的善行都归功于灵魂，并将一切邪恶都归咎于肉体，人们根本无法摆脱苦行和罪孽。这种进退两难的窘境又由圣奥古斯丁（354—430，基督教神学家和哲学家）所倡导的精神体验而加剧——他是在其《忏悔录》第八卷中提出的——即当他被迫打开《保罗书信》，然后朗读这些字句："然而，将你们置身于耶稣基督的面前吧，尔后，切莫给肉体留下余地，并由此去实现各种欲望"时的事情。这就是教会谴责一切舞蹈的前奏。

然而，人们禁不住还要跳舞。由于这种舞蹈本是一阵爆发式的、不和谐的奔跑和跳跃，因此在教堂的门口常常达到狂乱的失衡状态。在黑死病横行的年月里，这种舞蹈尤为狂热，每每达到歇斯底里的欢乐高潮，仿佛人们喜欢嘲弄死神或将其令人恐惧的面目通过讥笑去驱散一般。在一种常常为人所引用的游戏中，会有人突然倒在地上装死，而其他人则以佯装哀悼的方式去围绕他跳舞。倘若死者是个男子，就会有个女子用亲吻去将他复活，并由此引出一段圆舞来。然后，一个女子将装扮成一个染上了黑死病的人，并倒在地上奄奄一息，最后由一群男舞者们用亲吻去复活。他们玩的是一个就像儿童游戏似的"生与死"的形式，并且带着儿童的心态，而没有意识到通过亲吻，他们正在传播黑死病。

在14世纪，黑死病毁灭了近一半的欧洲人口。人们在这些年月中，居然被迫生出一种舞蹈病来，是可以理解的。但是，有关舞蹈歇斯底里的病例早在黑死病出没欧洲之前——以及此后的很长时间里，都有记录。当人们于20世纪的20至30年代进行舞蹈的马拉松时，酒神巴克科斯

的女祭司迈那得斯（即巴克坎忒斯）曾由相同的爱好者们记录下来，以颂扬酒神狄俄尼索斯。然后，人们还要数日、数周地跳舞，并且通过各种技术来保持头脑清醒。这些便是一种相似疾病的症状，即使是舞者们在麦迪逊广场花园里比赛为的是获奖也不例外。这种不可遏止的舞蹈冲动的历史根源或许存在于各个早期社会中那些精神恍惚的舞蹈之中，而与真正的狂热之情相关无几，却与某种病态的、堕落的和绝望的心理相关甚密。

自 11 世纪之后，有关爆发了狂热而无法控制的舞蹈之记录数不胜数。而在此前的几个世纪里，这种现象或许也有许多：我们所了解的只是在有了文字记录的编年史之后的事情。没有哪个牧师能够阻挡住这些狂乱的舞者。我怀疑那些关于牧师们曾诅咒他们“去终年跳舞，直到某位富于同情心的大主教解除了禁令”的故事。这些人纯粹是由其疯狂的动力所驱使的，直到筋疲力竭或死去为止。而汉斯·克里斯蒂安·安徒生令一个侩子手砍掉凯伦的双脚，以阻止她无休无止地跳舞的故事则是娓娓动听的。

通常，舞蹈的歇斯底里爆发于时代与人们心理发生错乱之时。在中世纪，它大多发生在墓地和教堂庭院里。这些舞者或许笃信能够唤醒死者的灵魂，或许以为在他们疯狂地跳跃和绕圈而动之时，便为魔鬼们所占有。他们高声尖叫着，一面痛苦地呻吟着，一面对自己的魔鬼说着话。我们知道，这一切都是能够传播开来的。有些舞者组建起了团体，他们将鲜花插进头发，男女作爱，并且像鞭身教教徒那样漫游四方。另外也有些舞者则产生了幻觉，或者歇斯底里地笑个不停；一阵忧郁或带着眼泪的笑声可以在其神魂颠倒的面部和动作中发见。

人们绝对无法断定，这种舞蹈狂中的一部分到底是

由对黑死病或死神的恐惧所致——以便回避两者——还是一种染上了黑死病的结果。有那么一天，它爆发于德国的莱茵兰，然后便流行于整个德国，并涌入了荷兰和比利时。后来，它就成了众所周知的圣维图斯舞蹈即舞蹈病。由于它发生在黑死病袭击欧洲的这些地区之前，我们必须提及E. 路易斯·巴克曼的思想。他提出，这些舞蹈病患者们得的是麦角中毒症（一种由食用了感染上麦角毒菌的谷物或谷物产品而导致的中毒状态），这种症状可以致使患者出现无意识的痉挛动作。

在意大利，舞蹈病通常与挨了阿普利亚毒蜘蛛，即"塔兰泰拉毒蜘蛛"的咬联系在一起，据说，它能造成忧郁症，而狂乱的舞蹈（"塔兰泰拉舞蹈"便取名于此）则被当做是至少带来了暂时的解脱。由于我们发现如此众多的中世纪与文艺复兴时期现象都植根于早期的年月里，我参考了库特·萨克斯（1881—1959，美籍德国音乐学家，以里程碑式的专著《世界舞蹈史》和《世界乐器史》而闻名于世）的权威论点，他将罗马的"萨尔塔雷洛舞蹈"和托斯卡的"特列斯卡舞蹈"看作是最直接地反映出"塔兰泰拉舞蹈"最初面貌的舞蹈。他引用了莱纳·玛丽娅·里尔克（1875—1926，美籍捷克诗人）的话，而里尔克则看到了一种极其现代化的版本："这是怎样一个舞蹈啊——它仿佛由水中仙女和森林之神所发明，历史悠久却仿佛在得到重新发现之后，婷婷玉立并再展新姿，并且隐蔽在原始的记忆之中——灵巧、狂热而酒香扑鼻，男子们又一次长起了山羊的蹄子，少女们则来自月亮与狩猎女神阿耳忒弥斯的队伍。"

中世纪的人们一次又一次地被告知，跳舞乃魔王的行当，而魔王则是舞者在视觉中最为经常地想象并再创

造出来的形象。莎乐美也被看作是魔王的女儿，而作为一个舞蹈家，她在人们那散光的眼睛里，呈现出一个硕大的黑点。在法国鲁昂大教堂的门厅里，有幅壁画描绘了她正在翻跟头；她还出现在意大利维罗纳的圣泽诺·马焦雷教堂的青铜门上，以及德国布伦瑞克一座 13 世纪教堂雕塑中的"桥"的位置上。我们总能目睹她那堕落的身心，而在我们这个时代里，她则由奥斯卡·王尔德（1854—1900，爱尔兰诗人、戏剧家和小说家）和里查德·斯特劳斯（1864—1949，德国作曲家）所复活，成了一个全然迷醉于最为真实的中世纪精神的悲惨形象。

每当人们为舞蹈的冲动所俘虏时，牧师们的说教中那尖刻的字词便会充斥他们的耳朵。对诸如足尖鞋这样微不足道的时尚之谴责，在人们那扭曲了的心理中变成了巨大的禁令，而这些禁令则成为他们与诱惑作斗争的里程碑。牧师们的说教警告他们说，撒旦款待过男女巫师们，而人们则笃信他们能够骑着拖把棍儿去驱鬼祛邪。1374 年，就在这黑死病最为严重的年头中，教皇格列高利十一世（罗马教皇，1371—1378 年在位）规定，男女巫师们的法术都是魔王和小鬼们的所作所为，并且是属于教会管辖范围的——这就意味着，宗教法庭将要对这些案件进行判决，或者加以干涉；它还意味着，数世纪之后，诸如贞德（约 1412—1431，法国爱国领袖，又称"奥尔良贞女"）这种拥有悟性者，于是乎便注定要被当做圣人。人们用大约 1200 年前后一个古老的法国传说来重新讲述一个动人的故事，那是有关圣母马利亚的不倒翁。一位年迈的吟游诗人由于无法歌唱了，便用舞蹈来表达自己对圣母马利亚塑像的狂热崇拜，直至筋疲力竭得倒在地上为止。

在黑死病反复发生的那200多年里，死神之舞的概念成了一种难以忘怀的形象。死神那经过视觉化了的形象，早在古时就已为人知。我们在罗马花瓶以及伊特剌斯坎人的墓室浮雕中，都能发现一具跳舞的骷髅。死神在许多原始社会的舞蹈中，都是大名鼎鼎的中心人物，而直到今天，它在笃信巫术的伏都教舞蹈中，也具有举足轻重的地位。但是，它在中世纪却被当做上帝的使者来加以歌颂。对死神那令人恐惧的威力之象征，具有多种多样的形象。他具有撒旦魔王的实体；他作为伟大的维持平衡者，获得了社会性的意义。在日常的死神之舞中，穷人可将富人看作是自己的平等之辈，而这种舞蹈本身则赋予那些在社会底层的受苦受难者们，以一个扮演富人、活人与死人的机会。

这种死神之舞——其中的"死神"一词在阿拉伯语中是教堂庭院的意思——在画家、作家和编导家那里，找到了许多视觉化的形象。它或许在14至16世纪之间，就已形成了某种重大的表演时尚，并从此统治了富于创造性的心灵。没有哪部劝善惩恶剧不用死神这个寓言式角色来充当中心人物的，而死神还继续以各种面目出现在舞台之上，从约翰·奥古斯特·斯特林堡（1849—1912，瑞典作家和戏剧家）的作品到尤金·奥尼尔（1888—1953，美国戏剧家）的作品，从莫里斯·马特林克（1862—1949，比利时诗人和戏剧家，诺贝尔奖金获得者）的作品到田纳西·威廉斯（1914—　　，美国戏剧家）的作品，等等。如前所述，小汉斯·荷尔拜因在其木刻中，赋予了这个著名的主题以最为深刻的形象，而死神的主题曾经使米开朗基罗在其《垂死的奴隶》中，费迪南德·贺德勒在描画奄奄一息的朋友的那套组画中，以及德国表现主义画家

们都神魂颠倒。

死神之舞尽管在各个方面都具有令人恐怖的内容，但却刺激了想象，创造出了富于幻想的、戏剧性的甚至抒情性的成分。画家皮耶罗第·科西莫（1462—1521，意大利画家）曾于1507年为佛罗伦萨的公爵设计了一场死神之舞的大型露天表演，而当时该城正处在包围之中，灾难则正在阴森森地逼近。据瓦萨里对这个目不暇接的露天表演的描述说，有一辆大型的凯旋车，上面画有包括死神那庞大形象及手持大镰刀的骷髅。那些骷髅唱着歌，侍从们穿着坟场祭服，而歌声则凄凉而谐和地唱出了名叫《上帝怜我》（《圣经》中的第51首诗）这首对大卫的赞美诗。

在芭蕾舞剧中，角色们既死于自然之死，又死于非自然之死，但死神这个人物直到我们这个时代之前，则一直未能在这种艺术形式中找到一席之地，这或许是因为，芭蕾总是被看作纯粹的娱乐和一种艺术性的逃避方式。芭蕾在其浪漫主义时代，曾充满了鬼魂和精灵，而死神则可通过一个神话故事暗示出来，但他的登台只是到了第一次世界大战和现代舞时的事情。死神的概念在玛丽·魏格曼的舞蹈中具有重大的作用，并从此不再是个从舞蹈创作中被驱赶出来的人物了。它在库特·尤斯的《绿桌》中以最为戏剧性的方式而凯旋，而在乔治·巴兰钦的《华尔兹》中，则带上了某种炉火纯青的细腻。

当然，黑死病一定在从它那大规模侵袭中幸存下来的一代人心里，留下了深刻的印象。今天，我们或许会谈论有关死神的组画，但在中世纪末和文艺复兴时期，死神之舞的形象则是出现在教堂和墓室的墙壁上的，而这个主题常常通过木板印刷术加以处理，然后在平民百姓中流传。基督教的艺术在黑死病爆发之前，表现了多得多的

平静和希望；而在大多数15世纪的绘画中，神圣家族的面部都有着深深的绝望痕迹。和任何人一样，整个时代也有权富于人性。文艺复兴时期尽管具有无法争辩的伟大，但却遭受着中世纪旧日伤痕的痛苦。

文艺复兴时期曾经有过这样一位画家，他的个性鲜为人知。有人以为，他出生于1450年前后，而我们知道，他逝世于1516年，比莱奥纳多·达·芬奇早3年。他生活在荷兰塞尔托亨博斯镇，人们称他为“神圣博斯”。博斯（～译为“布希”）在自己的多幅画作里，复活了中世纪灵魂中恶梦般的生活。他用地狱中的痛苦和变节画出了那里的种种恐惧；他用人的面部画出了各种魔鬼，并用动物的面部画出了人类，好一座希奇古怪的超现实主义的疯人院，好一种魔鬼般可怕的舞蹈。可怜的中世纪人遭到如此的惩罚，恰恰是由于他们诞生在了一个最终诞生出文艺复兴以及像“神圣博斯”那样伟大的艺术家们的时代！

事件的转折

人类能够经受住生命的考验，只是因为——作为唯一了解自己必死无疑命运的生灵——我们能够忘却，与生命所同步的就是缓慢的死亡过程。我们有宗教，以便去创造出一座从我们这潜意识中进入那未知彼岸的桥梁。我们有艺术，以便给世界留下目睹过我们生命的证据，并且帮助我们通过自身的创造力去克服对死亡的思考。然而，惟有病入膏肓者才能更好地理解一个14世纪人每日都有死神造访或在墙角等待的经验。

世界的末日总是仿佛就在明天。只要人们无法征服

死神，就必然会沉醉于迷信之中。古希腊人处在其文化成就的高峰之上，却依然充满了迷信，而我们处在一个科学判断的时代，也依然如故。中世纪的男男女女为什么就不能害怕“一千年至福”的黄金盛世的到来之日，尤其是当彗星或北极光出现在天空之时呢？巡游四方的牧师们将他们的耳朵塞满了对富人和穷人的虚荣心那同样多的可怕咒骂，而从讲道坛上传来的是雷鸣般的声音，这声音无休止地唤起了最后审判的形象。当最后审判日——即1000年得到预示之时——过去了，却没有产生任何明显的变化时，便不得不推测到1033年，即耶稣逝世后的1000年之时，或者是1260年，即新的，第三个时代的到来之时。与此同时，在罗马教会中最为频繁地得到使用的主题，以其简单的平静和恢弘的重量为风格，就是《最后的审判》。那充满了人们生活的恐惧也通过教会自身得到了表现，而教会则被看作是上帝的座座要塞。

在这种残酷的恐怖状态中，跳舞成了人们发泄压抑在心中的各种感情的一条完美渠道。在农民和艺人中间，以及在封建宫廷或富豪家宅中所跳的舞蹈，是一连跳上几个小时的链舞或圆舞。人们的耐力，无论是在聆听说教，还是在跳舞之中，都是令人叫绝的。参加者们在大部分时间里，都是要走动的，并不时被一个短暂的跑动或几个跳跃所打断。库特·萨克斯在他的《世界舞蹈史》中，将这些舞蹈描述成“连续不断并且无拘无束，就像各个原始民族那样。骑士并不是轻柔地握着少女的手，也不是牵着她递给他的手绢，而是占有式地将她搂抱在自己那皮毛斗篷之下。常常发生的是，这种舞蹈达成了真正的占有……”。从根本上说，这种舞蹈——人们一面运动，一面随之歌唱并击掌——是由粗鲁的本能所决定的。

从 12 世纪中叶开始，各种根本性的变化包容了整个生活。正是在这个阶段中，产生出了哥特式的风格，并赋予往日那庄重的对称以热情洋溢的表现。哥特风格的雕塑家将生命力吸入了自己塑造的形象之中。他所讲述的宗教故事富于戏剧性的感染力；它表现出了比以往更加强烈的敏锐，并且更加接近自然的真实。当我们步入一座哥特式教堂时，能够感觉到那些看不见的臂膀正在向着天穹伸展，并带我们一同前往，那是一种多么威风凛凛而又充满了审美冲动的轻盈！难道它真的不过是将学究式的哲学变成了石头，或是将一位工程师的灵感变成了计算精确的技艺吗？不，这种兴奋的感情和这种狂热的挺拔向上之势成了一种新型生活方式的象征。在一座罗马教堂里，人们可以很容易地产生一个僧人走进自己僧房时的安全感。而在一座哥特式的教堂里，人们则可感知到一种力量正在流动，觉察到生活的整个戏剧性过程正在构成一个永无答案的问题，并且耐心地等待着上帝的沉默去打破并揭示在那永恒的沉默背后的智慧之秘密。

中世纪的男男女女不再是被动的存在物了。生命确立了新的重音，并且为他们提供了新的经验。

这种过渡的最佳象征就是卡尔特大教堂的奇迹。这座古老的罗马教堂于 1194 年被烧毁，而惟有在其地下室里，才能找到宝贵而完好的遗迹。是上流社会的意愿，或者仅是人民那觉醒中的意志，使得在同一地址和残存的基础上建立起这座新的教堂来，并使这座教堂在优美和虔诚方面超乎其他一切的吗？编年史告诉了我们，那来自四面八方的数百位石匠和数千位劳动者是怎样建造起卡尔特大教堂的。是人民的精神使得这座高耸入云却轻盈飘逸的奇迹变成了可能。

人们对历史上这个惊人变化的来源和起因进行过大量的思考，从对生命的那种在心理上的不知所措、一丝不苟和禁欲主义的观念，到人们美感的与情感的，肉感的与性感的，以及动态的感染力，导致了一个缓慢的重新觉醒的世界之基础。要解答这个奇迹，没有一种独一无二的方法。它在更大程度上是若干寻求新经验的社会政治事件的合流。但有一个东西是确定无疑的。当十字军于13世纪因道德败坏而遭惨败时，却使欧洲人重新发现了东方及其柔情而诗意的、多彩而思辨的生活方式。一方面，这种道德上的灾难导致了商品交易的突然兴旺；而在另外一方面，又导致了各种新型美学的和社会的影响迅速地结为果实。为了上帝而远征作战的骑士返回家园后，却歌颂起妇女来，因为他像盲人刹那间重见光明一样，发现了妇女的无与伦比。在丈夫离去的漫长岁月里，正是妇女统治了城堡，并且保持了他的地位和财富的完整无缺。这就给了她一种对于生活和自身的新自由，而这种新的自由连男子也禁不住要给予承认。这是骑士制度时代的开端。

几十年前，妇女们还是件方便的商品和财产。而此刻，她被偶像化了。女性影响的记录在整个12世纪的宫廷文化中无处不在。整个社会的结构开始发生变化，重心转移到了城市生活之上。随着一些城市的重要性日益增长，对艺术家们的资助也不再仅是处于教会和贵族的把握之中了。建筑家们得到邀请，去设计世俗性的建筑，而最为著名也是最有特点的这类建筑之一，就是古威尼斯和热那亚国总督多杰的威尼斯宫，这座宫殿最充分地展示了哥特式风格的恢弘气势和爽心悦目。

思想从教会统治中逐渐解放出来，这是与文化的世俗化同步进行的。在此之前，教父们曾竭力去压制任何感

官的经验。而此刻，当人们发现并非仅有来自讲道坛的一种真理，而且还有深深植根于自然之中的另外一种真理时，便将自然确认为可以从中吸取新灵感的宝藏。很快，在各个文化层面上出现了明显的反传统的潮流。

欧洲文明中难以解释的转折点乃12世纪，这个严峻的考验产生出了一种对新型思维、行为和存在方式的刺激。人们逐渐学会了使用其在各个生活层面上的理性能量。旧日的痛苦经验不会在一夜之间消失殆尽——在瑞士，最后一个巫婆被焚烧于1781年——但伟大的突破就在于意识到了可以通过美去接近上帝。这种对事物的新感觉开始显现于哥特式教堂那充满活力的氛围之中，它的窗户通过那美丽的五颜六色讲述着崇高的故事。对它的感觉也可像音乐改变了其音调那样，以及像欢乐的人们能够戏剧性地表现出占据了自己心灵的东西那样。

在所有的变化中，最能显示新世纪到来的东西产生于教堂本身，即在10世纪前后，教堂便创造出了礼拜仪式剧这种新的媒介，来将基督教故事中的主要段落传达给人们。演员们来自地位较低的牧师，而情节的发生地点则初而是祭坛，继而是礼拜堂的中殿。在很长一段时间里，这些奇迹剧都是用拉丁语演出的，而平民百姓对这种语言则一无所知或知之甚少。直到12世纪之后，这些戏剧，尽管依然拥有教会的精神，才割断了自己的脐带，变成了完全本土的语言，并且掌握在俗人的手中。戏剧的起源或许要追溯到狄俄尼索斯的酒神节，但现代的戏剧却获得了新生，而它的确曾在彼时彼地得到了新生。

这些戏剧演员们此刻成了公民和艺人；行会则成了支付服装和布景费用的主办者。他们在一些经过装饰的

平台上演出，这种平台也可用作中世纪舞台上同台多景剧中作任何一个景，从而构成了一部循环往复式的戏剧作品。到了后来，各种各样的多景舞台被装上了轮子，像露天演出一样从一群观众处拉到另一群观众处；这些舞台通常表现的是耶稣在十字架上受难的题材，因此，这种戏剧也被称作奇迹剧的开端，或叫耶稣受难剧。天堂与地狱，天使们与希律王，犹大与明亮之星，都得到了表现。这些戏剧对于表演中的艺人们来说，成了高于生活的真实，他们带来了浓厚的兴致，但却可能只有少许的才气，正如一位编年史家所说，这些演员们：

> 乃一群愚昧无知的人们、机械和艺人，他们不懂 A 与 B 的区别，缺乏在观众面前演出这些作品的训练和技艺。他们的声音糟糕，他们的语言欠妥，他们的发音恶劣。他们对自己所说的东西毫无感觉。

但无论它是多么地粗陋，毕竟有了一个开端，而许多大门都为戏剧的发展敞开着。英诺森教皇三世于 1210 年禁止一切戏剧在教堂建筑里或者附近演出的事实，反倒帮助奇迹剧获得了动力。

音乐中也发生了相似的变化。中世纪末期的抒情诗人们乃诗人兼作曲家，他们能够为自己所作的诗进行谱曲。这些流行歌手们或许并不太注重规则的节拍。从根本上说，他们的使命和娱乐价值还在其诗中。然而，我们对世俗性音乐的了解却始于吟游诗人那记录在案的各种旋律，以及流浪学者们和江湖僧人们的拉丁文讽刺诗歌；关于这些人，12 世纪有过许多记录。卡尔·奥尔夫（1895—

1982，德国音乐家）的清唱剧《布尔伦诗歌》就是对这些诗歌的真实反映。这是一个歌唱的时代，一个热爱故事的时代，而许多故事都是以民谣的形式出现的。在12世纪之前，人们都是载歌载舞的。提琴、双笛、曼多拉琴和小型竖琴得到使用，但主要是由应聘的抒情诗人们使用的。

在基督教达到高潮的几个世纪中，罗马教皇格列高利时的圣歌一直是教堂里的音乐。1227年，宗教审判会议认为，有必要对明显地钻进了教堂赞美诗和格列高利圣歌中的世俗潮流加以谴责。对这种音乐的现代化之抨击于1324年当教皇约翰二十二世反对这种音乐“新流派”时，变得更加剧烈。教皇指责它那自由流动的风格；复调音乐在当时已不再是教堂的特权，因为它已变成了一种艺术性的经验，而这种经验只想去令人愉快，并不必非得给人启迪不可。

此后不久，菲利普·德·维特里（1291—1361，法国作曲家、诗人、理论家和宫廷外交官员）写下他那划时代的论文《新艺术》。这种新型艺术所追求的是严谨与平衡。它取得了一种新奇的多样性节奏和细腻，一种不同以往任何东西的和谐风格，从而在维特里的“等节奏”原理中打开了条条新路。14世纪最伟大的法国作曲家纪尧姆·德·马肖（1300—1377，法国诗人和作曲家）的作品或与他同时代的意大利作曲家弗朗切斯科·兰迪诺（约1335—1397，14世纪最著名的意大利作曲家和管风琴演奏家）的作品，都是以此为基础的。

生活中至此为止前所未有的愉快氛围，随之带来了两个新型的音乐品种——牧歌这种音乐与诗歌和谐而紧密地合二而一，以及法国猎歌，或称狩猎曲（追唱歌）这种以“卡农”为结构原则的形式。日常生活中的爱情与小

小的欢乐乃一种新兴世俗音乐的基础所在。

一种走向新自由的相似潮流也发生在意大利的绘画之中。一种不太完美——有时令人难忘，有时死气沉沉——的拜占庭艺术的版本，带着它那万世不变真理的灿烂金光，成了长达几个世纪的传统。然后，佛罗伦萨的画家乔托·迪·邦多恩（约 1266－约 1337）脱颖而出。他改变了绘画史的进程。他能将生命力吸入自己所刻画的形象之中，并且成为创造出深度幻觉的第一人。他赋予了陈旧的拜占庭艺术形式以一种当代的面貌。他将表现僵化的宗教感情的金黄底色变成了红色与蓝色，使其回到那夕阳西下之初或想象中蓝色天堂的现实之中，回到那自然的风景和教堂的内部之中。从宗教的场面到表现真实世界的场面之转变，从上帝或神仙显灵到描绘诸如意大利阿西西的法兰西斯生活的这类虔诚的主题之转变，便意味着新潮流的到来。由于神仙的艺术得到了人格化和小说化，视觉艺术家的想象就拥有了一块可去开拓的广阔领域。

随着世俗人物的鸣锣开道，以及各门类艺术的普遍世俗化，舞蹈也受益于这种从过去中得到的重大解放。在新的贵族们看来，交际舞在其提炼和巩固的过程中，变成了一种人性那愉快而必要的自我意识之象征。

幻觉的凯旋

12 世纪的宫廷生活创造出了骑士制度这种现象，而这种现象则导致了某些独一无二的人类经验。那是个最为浪漫并且声名昭著的阶段，与之相比，19 世纪的版本只



2. 乔托·迪·邦多恩（约 1266—约 1337）的绘画：意大利阿西西的弗朗西斯从依诺桑教皇三世手中跪接建立宗教新秩序的圣旨。（意大利文化协会供稿）

能是个苍白的摹本。由浪漫主义芭蕾发展起来的双人舞的确反映出了应该归功于12世纪浪漫主义的灵感。

这个时代最令人陶醉的特征就是宫廷的爱情；而这个时代最令人难忘的人物则是抒情诗人。他是理性的与道德的——或者不道德的——观念被弘扬成“可爱艺术”的时代之心脏。在历史上，没有哪个阶段中的理想和爱情的渗透对于生活方式具有如此重大的作用。它不仅是性爱诗歌的时代，而且创造出爱情的理想和对理想的热爱。尽管它基本上涉及的是贵族，却也以某种放射性的方式穿透了一切生活的渠道，并且在200多年的时间里留下了其种种信仰与错误的印记。

爱情与骑士的身份，在当时乃不可分割的现象。当我们穿过一座博物馆，并目睹一个中世纪盔甲的收藏部时，首先琢磨的会是，这些骑士的身材一定是多么的矮小。然而，让我们切莫对钻进这金属家什之中，并且对四面受敌所需的勇气妄加判断。中世纪的战争包括了一些历史上最为恶毒的格斗。一位真正的骑士热衷于为格斗而格斗；他会全身心地投入战斗，而不在乎为何而战。有些人不愿失去任何争斗的机会，并且遍游欧洲，以便加入一场战斗。其间，他们还常常进行比赛。

对于一位骑士来说，意义重大仅次于勇气的是忠诚。“言而有信之人”这个词组可追溯到尚无文字协约，而只有某种誓言作为庞大的金字塔式封建制度的基础之时。骑士制度是个权利与义务的制度，也是一种精神性的生活方式。骑士制度充满了不成文的规则和法典。一位骑士应该随时准备与自己封建君主的敌人作战。那是面对面、剑盾对剑盾的战斗。向他人挑战并且进行双人决斗在当时变得更加流行，并且只是到了我们这个世纪才开始

消亡。

当时的战争大多是时间短暂而出其不意的袭击。农民们遭到杀害，他们的土地遭到毁坏。胜利者在破坏了敌人的收益资源之后，将战利品带回家去。惟有战争才能填满君主的钱箱。随着和平而来的是贫穷和懒惰。骑士、马匹和剑戟乃某种神圣的三位一体。骑士身为骑士，是毫无闲暇的；战斗与狩猎便是对工作的补充。他们赋予自己的生活以某种目的。

某位冷嘲热讽的史学家认为，宫廷爱情的概念起源于骑士们的无聊。而另外一些人则认为，是波斯文学中那些对女性颇能引起美感的赞叹影响了十字军的将士们。还有人认为，那不过是将对圣母马利亚的崇拜和虔敬转移到了一位自行选择的女性身上罢了。宫廷情人那最为奇怪的特征在于他对忠诚和高尚的义务。在满足情人的欲望之前，必须首先终止对爱人进行引发美感的崇拜。这种纯粹爱情实际上就是一种精神作爱的中断。女性作为欲望无法触及的目标，在 700 年后的浪漫主义中被复活成了无法企及的对象。

的确，在每个人的面前，抒情诗人——扮作骑士的诗人，或者是扮作诗人的骑士——每每会为了自己的女人而憔悴，他会演唱自己所写的诗歌，表达自己那绝望的爱恋之情，赞美她的种种美丽，并同时抱怨她的单纯和严肃。她的丈夫和所有的朋友们会聆听着。没有谁的名誉会遭到败坏。与此相反，人们皆大欢喜，包括那位爱得死去活来的诗人在内，而按照规矩，他一旦在教堂里或是大街上遇到她，是不允许去接近她的。

宫廷爱情的概念诞生于 1087 年。它是由第一位抒情诗人发起的，他的名字叫做吉列姆，是法国阿基坦的第九

位公爵和普瓦图的第七位伯爵。在一本古老的普罗旺斯编年史中，有这样一段关于他的描述或许适合于其他任何一位抒情诗人："普瓦图的伯爵乃世界上最为彬彬有礼的男子之一，而对女士们来说，又是一位大骗子；他是一位勇猛的骑士，并且与风流韵事相关甚密；他精通如何歌唱和作诗。"

宫廷爱情作为一种客厅中的游戏和一种运用文学去献媚的练习，始于普瓦图的宫廷。这个模式如同着火一般，迅速为各地所模仿，最后被当做一种交际哲学而得到支持，并在意大利和操德语的各个国家得到了专有的名词。它最为突出的特征是一如既往的朝三暮四，板起面孔的口是心非，并且异口同声地同时赞美贞洁和通奸。贞洁的快感刺激概念为许多朝三暮四者所占有，但却是由十字军从东方带来的，这方面有着大量的文字记载。而在欧洲，就像在东方一样，它在更大程度上不过是某种舞文弄墨的东西，仅仅具有象征性的意义，而并非真正得到了实际的运用。

具有代表性的是，在这个时代里，高贵和快感总是与烦恼和痛苦结伴而行的。那是个特里斯特拉姆和伊索尔特苏醒过来的时代——这个主题在里查德·瓦格纳的浪漫主义歌剧中得到了复活：这是一个古老的克尔特人传说，讲的是两个情人通过一剂魔药而达到了生死团圆。这种原型的诗适合于12世纪的精神，并在此时由一位法国诗人将传说改写成了真诚的爱情战胜了性爱的爱情。

中世纪末期或文艺复兴初期这个时代诞生出了世界文学最伟大作家中的三位，他们以各自的方式，反映了那个时代的特征。卡莱尔是这样谈论但丁·阿利吉耶里（1265—1321，意大利诗人，《神曲》作者）的："他成为

10个无声世纪的代言人。”他的贡献当然是非他莫属的。他娶了杰马·多纳蒂为妻，她是在他12岁时就许配给他的，而这在当时是司空见惯之事。父母在你还是个孩子时，便决定了你将与谁婚配。这也是在罗米欧与朱丽叶那个痛心问题之后的背景，并在某种程度上可以解释这种感情的双重性：一方面，是生活的现实，是那个与你有了孩子的女子；而在另一方面，则是你的感官和想象所需要的某种理想爱情的梦幻形象之刺激。但丁的伟大爱情对象是比阿特丽斯·波尔蒂纳里，他是在9岁时见到她的；而当他再次见到她时，则又过了9年。当这位“杰出的女性”问候他时，他则欢喜若狂了——“如痴如醉”便是他所使用的词语。

在他的诗情幻象之中，这位爱侣与一位贞洁而庄重的舞蹈家那转瞬即逝的倩影相重合。他在自己的《地狱篇》中这样写道：

像一位翩跹起舞的女子转过身来
她双足贴地并且相互靠拢，
而很少分为前后，
她向我转过身来并踏着红色的还有那
黄色的花朵，并不得不像位处女那样
低垂着谦恭的双眸……

这首诗表明了中世纪人的感情冲突，而指引但丁进入天堂的不是圣母马利亚，却是一位血肉丰盈的佛罗伦萨女子，而他的想象一定曾不止一次地企望得到她。她是人们祈祷的一部分，但是生活与艺术也需要另外一种女子，人们可用歌曲、字词和目光、一切优美和快乐、善良

和灵感的化身去崇拜她，并且向她祈祷。对但丁来说，女性的情人被升华成了某种神性的对象，仿佛他那高贵的爱情能够将她变成一种宗教的象征。他被通过神性的爱情达到的狂喜状态搞得神魂颠倒。比阿特丽斯只是他能借以超脱日常琐事的工具。

对彼特拉克（1304—1374，意大利诗人，欧洲文艺复兴时期人文主义的先驱之一）而言，爱侣已经具有了人的种种特征。劳拉较之比阿特丽斯，要多些人间烟火气，尽管她依然处在云山雾罩之中，但却通过他献给她的那366首诗，或多或少地加深了对人情味儿的理解。这些诗大多为十四行诗，而他不仅普及了这种诗的形式，而且通过这种形式大规模地普及了情诗的概念。劳拉被确认是一位嫁进了萨德家族的女子，而后通过马奎斯·德·萨德而闻名于世。她少年出嫁，起码生过11个孩子，并且青春年少之时便卒于黑死病。彼特拉克是在法国的阿维尼翁遇见劳拉的，然后是在23岁时于天主教的领土上再次与她相会。她与这位诗人交谈过几次，但总是在室外，并且从不是无人目睹的。她美丽动人，并成为他所珍爱的灵感。因此，这种经历一直成为一段从未得以玉成的罗曼史：对他来说是不幸的，但对世界文学来说则是万幸的，并从此不断由诗人们及其单相思的风流韵事来加以丰富。

由于饱受其生活方式之苦，彼特拉克屡次扮演了出家人的角色。对他来说，最为重要的是，他发现了一个崭新的肉体美的世界，而自然与自然的上帝都于其中共享着宇宙的神性。在他那个陈旧的时代，有人谴责他笃信基督教的教义胜过了笃信亚里士多德的教条，但后人则将他誉为第一位人文主义者，因为他热爱古罗马的诗人维

吉尔（公元前 70—前 19）和古代的风习，并且经常强调尊重个人的尊严和价值。

乔瓦尼·薄伽丘（1313—1375，意大利文艺复兴时期作家，人文主义的重要代表）大约比彼特拉克小 10 岁，将他尊崇为才学渊博的大师，并成了他的终身挚友。薄伽丘作品的题材是中世纪的——骑士制度和爱情的概念无所不包——但他的作品在精神上却具有文艺复兴时期的形象，因为他所强调的是，承认命运和失败乃人性尊严的一部分，承认我们必须按照生活的本来面目去接受它，同时还必须接受我们自己行为的结果。而严格按照意大利政治家马基雅弗利的思想来说，我们则必须运用自己的智慧，一方面肯定一切道德价值，一方面尽力按照自己的设计去改造生活。

中世纪的法国韵文故事可能刺激了薄伽丘，使他写出了《十日谈》，其中，7 个女子和 3 个男子于 1348 年逃离了遭到黑死病袭击的佛罗伦萨，然后来到了该国一个孤零零的地点，在那里，他们于两周时间内，一直是轮流决定第二天路线的。其中的 10 天时间里，他们每人每天都必须讲一个故事，而每天则以一段轻快的抒情歌曲来为跳舞伴唱，演唱者就是讲故事之人——这只能证明，音乐和舞蹈是特权阶层日常娱乐的组成部分。“皇后（当天的）下令让劳雷塔跳舞，让埃米莉娅唱歌”，而在另一天，“皇后则下令让埃米莉娅跳舞，让潘皮妮娅唱歌……”。该书结束于一段高尚的话语，忠贞不渝和坚韧不拔通过一位骑士般的男高音而得到了赞扬。薄伽丘还呼吁过女性的俯首贴耳。而在这一点上，他离开了自己所处时代的规范。他在自己的生活中，也由于将那大名鼎鼎的缪斯菲亚美达（有人认为她曾经名叫玛丽娅，是那不勒斯国王的私

生女）变成自己的情妇，而偏离了自身生活的规范。

薄伽丘用自己个人的欲望和幻想，将男性从他所玩耍的游戏中解放了出来。但毫无疑问，男女两性都喜欢玩耍这种游戏，因为这种游戏一定给他们留下了去满足自己种种需要的足够自由。一位自称为安德烈亚斯·卡佩拉努斯的牧师曾撰写过一本关于“爱情法庭”上宫廷爱情的书，描述了产生于这个时代的这种最为奇特的现象。这位牧师吹嘘道，“我们自以为是爱情艺术的行家里手”，并且觉得牧师们比骑士们更擅长谈情说爱，接着，他又较为小心翼翼并略带歉意地说，人们必须首先了解爱情，然后才能抑制它，以服从教会的教义。他称这本书为《论忠诚爱情的艺术与反对不忠爱情手册》，并且尽力去模仿古罗马诗人奥维德。我们从他的著作中，了解到大量有关爱情法庭上的宫廷爱情，以及这种法庭如何发挥作用的情况。它始于 12 世纪中叶法国普瓦蒂埃的古堡里，由普瓦图的女伯爵和阿基坦的女公爵埃莉诺，和他的女儿，即香巴尼的女伯爵玛丽娅所创建，她们是整个诉讼过程的最高主宰。在这样一个爱情法庭上，要么由一位女子，要么由一个女子陪审团，去对最为严重的爱情问题进行模拟审判，并做出判决。一位骑士会提交一个问题，常常就是他自己的问题，然后女子们便对爱情行为的各种问题展开争论，直到这个女子陪审团和法官公布判决为止。

我们的大众媒介常常沉浸在某种玩耍的性质之中，而这种性质的兴趣却存在于讥讽式的好奇心之中，并总是有一个陪审团和一位主持人。但尽管宫廷女子们必须回答的一些问题对于如今的我们来说，会显得荒唐之极，而那判决也是意料之中的事情，但却总是引起带有戏剧性联想的严肃争论，而参与者们则尽力通过这些争论，去

达到富于教育意义的坚实结论。这方面的学术性争论即由各大学举办的公开辩论会，在这些辩论会即智慧的法庭上，大胆的论文会得到辩解和挑战。这些贵族们由于自己的态度，以及那个以爱情和上帝的名义谴责他们的世界而遭到挫败。这或许对于澄清和进一步制定法规，有着某种内在的需要，而爱情法庭可能构成的结果就是去创造出某种戏剧性场面，以期解决某个问题。继这种争论之后，如饥似渴的需要便是一次宴会，然后就是跳舞。

这些爱情法庭中的事情，有些被鼓吹成了伟大的事件。马泰奥·维拉尼的《佛罗伦萨编年史》告诉了我们这种上流社会的经验：

> 1283 年 6 月在佛罗伦萨的圣约翰节上……形成了一个社会性的大团圆，有 1000 人参加，他们身着白衣，自称是爱情的奴仆。他们安排了一连串的体育活动、寻欢作乐和与女子们同跳的舞蹈：贵族们与中产阶级们踏着小号的声音和狂欢的音乐行进，并且欢宴于中午和晚上。这个爱情法庭持续了近两月之久，并曾在佛罗伦萨或整个托斯卡纳所开庭举办的活动中，成为最为出色和最有名气的。

中世纪的人们更喜欢把任何事件都过分地延长。当我们想到当时那些著名的比赛之时（这些比赛诞生出了马戏般的芭蕾），可不要依据仅仅延续几个小时的战斗来思考。古希腊人已经证明了，他们可以轻而易举并全神贯注地一天接受 5 出戏剧，并且一连几天地看下去。事实上，19 世纪的歌剧演出混合着芭蕾，也可轻而易举地从下

午6点延续到午夜之后许久。比赛可不是打一枪就能解决的事情，而是可以持续长达一周甚至更长时间，其中得留出一天来做各种准备工作，并且选择比赛者在决赛之前参加各种预赛，通常还在中间留出一天来休息。这些日子是活跃、喧闹和欢乐的，并有宴享和跳舞相伴随。最后的决战则是个伟大的事件，邀请了商人们和艺人们前来观看。人们目睹着一个精采的场面：旗帜飘飘，盾牌闪闪，盔甲镀金或者着色，马匹披红挂彩，在小号的声音中昂首阔步，而坐在平台上的女子们则将鲜花和围巾抛向自己的意中人。

骑士的身份对于人们具有某种奇特的吸引力，它总是包含着某种凯旋的意味，以及某种已失去了的荣耀，尽管这种身份依旧存在。当它在人们的记忆中已经变成一种模糊的形象时，却依然保持了某种旧日的丰采。因此，许多世纪之后，塞万提斯仍禁不住去使那位可悲又可爱的骑士不朽于我们大家的面前，并且使所有的风车都可能变成巨人，只要我们愿意如此去看待它们。

笼罩着15世纪的某种悲观主义——否则，这本应是个在各个创造性层面上都堪称楷模的时代——依然部分地处在那种日薄西山的沮丧和绝望的情绪之中，而人们正是饱尝着这样一种情绪的痛苦走向14世纪尾声的。大多数人都将鼠疫的惩罚看作是对罪孽进行最后惩罚的一种警告，如果不是一个开端的话。某种明显的失望和压抑着的痛苦也占有了诗人们。

彼特拉克在1366年写信给薄伽丘时，曾无法抑制那发自内心深处的哀叹："这便是我们这个时代，我的朋友，我们就是降生于此的。"他到了晚年就更加忧郁了，他因

为曾爱过几个女人而痛斥自己。“这个世界”，他的确是这样继续写的，“或许是灭绝了真正的男人，但却从未像今天这样塞满了罪恶和犯罪的家伙。”他的弟弟盖拉多加入了卡尔特教团这个严厉的组织，而彼特拉克却向他忏悔说：“……我以为，自己应该意识到，文学或者我们自身的智慧都已无能为力，但一切都是上帝的产物，他或许会助我一臂之力，因为我已经老老实实地忏悔了自己的无能为力。”还是在同一封信里，他谈到了爱情“那欺骗性的甜蜜”。而当我们拜读下面这段话时，会觉得这不仅是一位老翁的沮丧之情：“而我已经想到，就在两次蘸笔之间，时间一往无前，而我匆匆忙忙，驱赶着自己，向那死亡冲去。我们时刻都在走向死亡。当我写作之时，当你阅读之时，当他人聆听或者闭上耳朵之时，我们大家都在走向死亡。”

薄加丘对暮年的心情做出了更为强烈的反应。他的健康每况愈下，而他所挚爱着的菲亚美达也不例外。年轻时曾赞美过女性的他，此刻却写下了一篇讽刺女性的文章《大鸦》，他在其中将女性描画成了一些挑逗春情、贪得无厌、无休无止地寻觅情人和艳丽衣衫的家伙。除去这种厌恶女人的嘲弄之外，薄伽丘还表现出了宗教般自责的迹象。教会的力量和中世纪的思维在当时依然是强大的。一个卡尔特教团的僧侣曾经尽力想说服他放弃尘世和他的各种研究，但彼特拉克却阻挡住他去焚烧自己的作品，或出卖自己的书籍。

这种矛盾的感情以及过分的奢侈成了这个时代的特征。我们习惯于将《爱情的幻影》看作是那个时代的代表作之一，以及阅读和讨论得最为广泛的一部作品。其中一部分大约在1370年进入了杰弗里·乔叟的英语诗歌之

中。这部作品包括了对一段中世纪合唱舞蹈的生动描述，以及其他许多关于舞蹈的材料，从而证明了舞蹈在当时人们生活中所起到的重大作用。

> 然后是一段您或许已目睹过的舞蹈，
> 少女们与男子们欢乐无比
> 去踏着一种韵律并且左旋右转
> 于春天那绿茵茵的草地，去和着那
> 长笛演奏家和吟游诗人的动人旋律
> 他们唱着优美的洛林方言……
> 接着是两位贵族小姐，年轻而美丽，
> 她们那衬衣显露出的身段婷婷玉立。
> 在欢乐中她们二人开始翩翩起舞
> 带着皇后般的跳跃和羞怯的目光；
> 她们的身体，柔软而敏捷，此刻向前方
> 并且伸出嘴唇去亲吻，但希望极其渺茫。
> 然后她们再次返回
> 用那双脚旋转起一种舞蹈的韵律。
> 对她们如此完美的舞艺，我还能
> 再描述些什么并且讲述些什么呢？

《爱情的幻影》有 21 000 多行，其中只有开头的 4 000 行是由纪尧姆·德·洛里斯所写，时间早在 1240 年，其中充满了对宫廷爱情的确信不疑。它满载着在牧歌式背景中的许多寓言式的人物。但使《爱情的幻影》大获成功的却是由让·德·蒙于该世纪末增补的数千行诗中的材料，而对于这位诗人，有人称为开明者，有人则称为下作的讽刺家。实际上，正是他发现了处在忠诚爱情和女子贞洁那橱窗展览式的炫耀背后的虚伪。他就像长着一双现

代人的眼睛一样，看到了处在自我欺骗那辉煌举止背后的病态。正如约翰·赫伊津哈（1872—1945，荷兰史学家）所说，他将“对肉欲那最为大胆的歉意放进了维纳斯、自然和天才的嘴巴里”。这部书由于各种正确的和错误的原因而受到抨击和辩护。几十年、几百年来，人们热爱它——300多种手稿流传了下来——但显而易见的是，它也引起了矛盾：即诱奸与骑士的忠贞爱情得到了同样多的弘扬。

牧歌场面那寓言式的柔情，拟人化的自然在维吉尔意义上的可爱，一直以这种或那种方式与我们同在。直到18世纪中叶为止，牧歌式的成分从未长期离开过宫廷的各种活动。其淳朴的情调适合于假面戏剧和化妆舞会。在中世纪，它可以轻易地与基督教的信仰相连：扮作牧羊人的王子指的是某个关心其羊群的人。而让·德·蒙赋予了《爱情的幻影》以某种讽刺性的转义，或者那位名叫弗朗索瓦·维龙（1431—约1463）的地下知识界的诗人揭穿了一切明信片上的理想和牧歌，却无害于当时的政权。他直言不讳，而无论是以美酒和女人取悦自己的胖牧师，或是一个准备使神权原则合法化的无情王子都一样。在整个历史上，现实总是具有两张面孔。

……是跳舞的时间了……

《旧约圣经》中的《传道书》说，“万物皆有季节，而天下的每个目的均有达到的时间。”在许多典故中，我都指出了中世纪人们跳舞的需要。这种需要与他们目不识丁和象征性的思维方式相关甚密。书面文字在这几个世

纪中对这种需要具有某种排斥性，而只是文艺复兴时期才使这种需要成为某种得到较多接受的现象，在这个过程中，人文主义的净化和印刷机成了它最伟大的助手。在中世纪，书面文字属于牧师们、官方和统治阶级。我们或许很难想象，即使是抒情诗人也不认字或不会写作。他只是懂得口语和歌词。我可举乌尔里希·冯·利希滕施泰因为例，他是非常重要的情歌歌手和最有光彩的游侠骑士之一，晚年曾撰写过一本见多识广的书《女性职业》。但那是他写的吗？不是。这位目不识丁的游侠骑士不得不通过向一位作家口述，来完成这本书，而这本书则变成了对他的生活和宫廷爱情令人难忘的记录。但这毕竟是作家的时代，是大量需要情歌歌手和说书人的时代。尽管在寺院以及后来在某些大学者的图书馆中，有着大量的手稿，尽管各所大学基础雄厚，而古代的作家们也得到了研究，但那还是个口传心授的时代，而乡下的宣读公告者则成了活报纸。的确，最为精美的金泥写本是在寺院中完成的，而国王和君主们则争先恐后地将它们炫耀给贵族或高僧们看。但在人们的口头交流中，语汇不多，并且粗陋而简单。

这就赋予了表现性语言以极大的重要性。彼此没有共同语言的儿童们很快就能相互理解。他们似乎具有理解无声的发音方法和象征性表现方式的魔力。生活使得我们忘却了中世纪人们可以轻易地借以生存的那些东西。缺乏文字的交流使得人们依赖于象征性的动作，其中包孕着各种有意味的内涵。一切具体而真实的东西立即就被翻译成了典故式的和寓言性的方式，并且进入了一个遥远的世界。中世纪的人们害怕一切真实事物的存在；他们感到需要去将它与自己想象出来的宇宙神秘相联

系。然而，各种现象那高深莫测的神秘不得不采取某种可视性的形态，因为人们只能抓住那种具有可感知形式的东西。在这个黑暗与光明之间的无意识通道中，即使是最微小的感觉也会被赋予极大的重要性。一切训诫都是用寓言来对人们说话的，而对各种神灵形象的拟人化则是神秘剧中的重要组成部分。文艺复兴时期的神话正是以某种较为老练的方式，才能够将这些想象出来的人物继续拟人化成福耳图那、维纳斯或者各种美德的。事实上，在 15 和 16 世纪中，创造一个象征性概念的体系，并使任何自选人物都能于其中找到他的位置，成了一种理性的消遣。这种寓言式的游戏在蒙泰威尔第的多部歌剧中达到了一个高峰，并在 18 世纪启蒙时代竭力消除它之前一直不停地得到实践。

倘若人们读到“她高高跃上他的头顶直入云天，她像晨星一样明亮，又像骄阳一样闪烁”这样一些诗句时，会很容易地想到一位诗人在描述自己的情人。但神秘莫测的海因里希·祖佐（大约 1296--1366）这位中世纪德意志神学家和神秘主义哲学家迈斯特·爱克哈特（约 1260—约 1328，德国神学家和神秘主义者）的学生，就是如此谈论自己未婚妻那永恒智慧的。这个隐喻继续盛行，并且在精神狂喜或者肉体激动中大获全胜。文艺复兴时期的人们也喜欢用隐喻去表达自己，而我们可将 15 世纪中期雏形状态中的宫廷舞蹈置于这个心理框架之中。宫廷里的舞厅和富裕的中产阶级家庭舞厅里翩翩起舞的双双对对的舞步和动作、旋转和鞠躬，对于他们来说，便是些无需口操一字就能相互交谈的隐喻。浪漫爱情的氛围徘徊在他们周围，而舞蹈的方式却依然是以骑士的精神为基础的。

很长一段时间里，在由贵族和富豪们安排的那些日益增多的庆典和宴会上的舞蹈活动中，没有既定舞步的规则或组合。人们只是将动作堆在一起，而没有方法或动机，一切都交给舞者们的心情或想象去处理。但到了15世纪中期，这些人们不再满足于任何即兴的“四处移动”了；他们还想在舞蹈地板上画出优美的构图来。更有，在自然的真实和几何的定义中出现的一种新的规则感开始在人们中间流行起来，并且创造出了一种既得到娱乐又得到指导的愿望。

当时并没有多少受过系统教育的舞蹈家能够教授人们如何去跳舞和如何在运动中摆出姿态来。重要的问题不仅是舞蹈跳得好坏，而且还是礼仪是否恰当。抒情诗人们此时已不得不发挥出礼仪教师的作用了，而在文艺复兴的早期，有如此之多自封的新公爵和新王子，进行行为指导的需要就变成了首要的任务。舞蹈教师们以及技艺纯熟、能够示范和传授舞步，并能用不断更新的方式组合舞步的舞蹈家面临大量的需要。一种新型的职业应运而生，这就是我们今天所说的芭蕾教师和编导。

随着职业舞蹈教师的兴起，舞蹈的发展中出现了一种举足轻重的转折。舞蹈家们在自发性中失去的东西，却通过规范得到了。与此同时，一种清晰的界线开始将民间舞蹈与宫廷舞蹈这种剧场舞蹈的先驱分离开来。这种分离的作用远不仅是审美的或者艺术的，而且是社会的，因为民间舞蹈始终服从于提炼和剧场化的过程，并且继续成为剧场舞蹈迄今为止的重要源泉之一。

当时最为令人好奇的现象之一，就是出现了数量大得出奇的犹太舞蹈教师，尤其是在意大利北部这个人们

通常认为的芭蕾摇篮中。一种独特的娱乐者诞生在中世纪的末期。他来自犹太人的居住区，这种居住区在德国和法国都有不少。《犹太法典》中有个传说，想象出了犹太乐师生来就手持一把小提琴。而数量极多的世界著名小提琴演奏家们都是犹太人后裔的事实或许会让我们感到奇怪。然而，毫无疑问的是，遗传性的线索导致他们追溯到了中世纪犹太人居住区的小提琴手身上。马克·夏加尔的生活曾始终带着对自己民族的回忆，包括在他画布上的一个拉小提琴的人物。

在这些犹太人居住区里建立舞厅，对于发展剧场舞蹈具有内在的重要性。舞厅即这样一座建筑，犹太人可在安息日或者任何节庆期间聚集在那里跳仪式舞蹈。最初，两性是严格分开的，而舞蹈则限制用于宗教目的。但在这样一个活跃民族的狭小世界中，人们可以期待着，在这些舞厅中，各种仪式性质的舞蹈将让位于娱乐性的聚会。尽管犹太教师们竭力去阻止男女同舞，但男女同舞却成了无法避免的事情。无巧不成书的是，最佳小提琴手们也被任命为“指挥者”，因为他们不得不安排并监督各种舞蹈的进行。这可不是件轻松的活计，因为一块面积有限并且常常奇形怪状的舞蹈地板上站了大群的人们。有时候，这些犹太教师们会自己承担起这项工作来，以便使各个舞蹈之间保持间隔，并且能将舞步串在一起。

犹太教师们必不可少的努力，一定对进入居住区的交际舞中的一切进行过规范和提炼。小提琴手们无疑被请去运用各自的技术和想象，以润饰并提高舞步的风格和舞蹈的构图，而这一切均只能以《圣经》中的描述为基础。关于这些犹太人居住区舞蹈的记录性证据，已无处可查。但由于《圣经》和《犹太法典》构成了这些人们生存

的两大支柱，两者一定作为参考资料得到过使用。两者都包括了有关舞蹈在欢乐的家庭事件、公众的欢庆活动或者宗教的庆典等场合中的准确资料。《圣经》中所使用的希伯来文字主要描述的是圆舞和流动队列舞这两种早期社会的基本形式。而犹太教师或小提琴手的任务就是在这两种样式之中，去发明舞步和动作，去控制住人们对自发性的偏爱以及可能出现的狂热表情。在一块小小的地板上指挥一大群人们，这对于未来的舞蹈教师来说，是个最佳的训练场地。

在意大利北部的许多犹太舞蹈教师中，有位叫古列尔莫·埃布雷奥（生卒年不详，意大利舞蹈大师）的来自佩扎罗，他最伟大的价值是撰写了一部重要的舞蹈手册，这部手册不仅代表了那个阶段及其舞蹈的特征，而且具有一位伟大理论家的著作之品位。他出生于 1440 年前后，或许更早一些。但他一定作过广泛的旅行，因为据说他曾去过意大利半岛上的许多地方。他的著作《论通俗舞蹈艺术的实践》一定在当时被许多舞蹈教师用作了教科书。这个贡献乃为剧场舞蹈作出的最早贡献之一，而剧场舞蹈那庞大的金字塔则是以这些贡献为基础的。

关于古列尔莫的生活，没有什么证据可查。我们不知道他来自何方，什么原因使他定居在佩扎罗这个意大利北部海岸的小地方，以及他为何要竭力使自己在舞蹈中日臻完美。但毫无疑问的是，他去北部漫游过，进入过米兰公国，并成了多梅尼科·德皮亚琴察（又名多梅尼科·德·弗拉拉，14 世纪末叶—1462 之后，意大利舞蹈大师和理论家）的学生，多梅尼科住在波河附近的弗拉拉，曾在那个世纪的前半叶成为声名显赫的舞蹈教师。古

列尔莫被接受为他的学徒，这在当时并非总是件易事，因为必须向老师进贡，并为他奴隶般地打短工。在他自己的工作中，古列尔莫称自己为“弗拉拉的多梅尼科这位名师门下最有献身精神的弟子和最为热烈的模仿者，因为他的艺术是一位技巧超群并且诚实而成熟的舞蹈家的艺术”，而大量多梅尼科的舞蹈作品可以在古列尔莫那集大成的手册中找到。

当然，他并非是弗拉拉的唯一学生。安东尼奥·科纳扎诺（1431—约1500，意大利舞蹈大师）也在那里；他后来成了一位著名的舞蹈教师和诗人。他也写了一部书，书名比较简单一些，叫作《舞蹈艺术手册》，包括了对多梅尼科的某种相似的忠诚，他们两者都对老师极其崇拜，并且明显地曾大量受益于老师。要将一种像舞蹈这样视觉性的并且是转瞬即逝的艺术写下来是多么地艰难，这一点已经得到安东尼奥的承认，他在尽力向自己的读者阐明一个舞蹈之后，又退回到自己这样的观点之中：“除非你亲临现场，并且使自己跳起舞来，否则是无法解释清楚的。”尽管古列尔莫和安东尼奥二人都曾竭尽全力地详述过舞蹈的技术，但他们的解释和使用的某些表现方式依然处处都是相当模糊的，但在当时，即使是最为生涩的详细说明也会像一本入门书那样得到阅读。要记住各种舞蹈形式的许多变奏的难度之大，通过古列尔莫将记忆力当做舞蹈家基本前提之一的作法而变得显而易见。但安东尼奥在他的著作中则自夸道，某个舞蹈只需为他表演一遍，他就能毫无差错地加以重复。

当古列尔莫离开自己的老师时，便迅速使自己成了一位“在舞蹈中超越一切男子”之人，而当时的诗人们曾写过诗歌，以赞扬他作为舞蹈家的敏捷和作为音乐家的

技巧。乔瓦尼·马里奥·菲莱尔弗这位当时的著名诗人曾写了一首长诗赞扬古列尔莫，这里仅举几行为例：

目睹着他跳舞，

即使是古罗马将军卡托也会放弃其传奇般的严酷，

而月亮和狩猎女神狄安娜则会着迷于他的优雅和技术。

一个受到如此赞美的人一定曾有机会去接近位于佛罗伦萨的梅迪奇宫廷，而这一点是毫无疑问的，因为古列尔莫的手稿包括了由伟大的君主洛伦佐（1449—1492）所创作的两个舞蹈。古列尔莫在意大利的其他宫廷里也是个大家熟悉的人物。他一定在波洛尼亚呆过一段时间，因为他的大量舞蹈中的一个带有这样的说明："阿利亚在波洛尼亚点名要了一堆水果"。书中另外收有的一个舞蹈证明了，他认识在罗马最有权势的科隆纳家族中的一些成员，尽管他是否去过罗马尚无把握。但他的著名舞蹈之一《科隆纳家族成员》就是为"科隆纳家族的苏昂娜夫人"这位著名诗人维多利亚·科隆纳的亲戚创作的。1463年，古列尔莫似乎去过米兰，他可能在那里被命名为乔瓦尼·安布罗焦——因为他厌烦了面对着贵族和那些非犹太人的竞争者们，去勇敢地夸耀自己的诨名"埃布雷奥"——并很快就被派到那不勒斯，成为皇室子弟们的舞蹈教师，他所教授的舞蹈中有一个是当时流行的米兰舞蹈，名叫"伦巴第舞蹈"，这是著名的"加亚尔德舞蹈"的前身。毫无疑问，在较长的时间里，古列尔莫生活并工作于乌尔比诺，在这里，费德里戈·达蒙泰费尔特罗公爵（1422—



3. 乌尔比诺的费德里戈·达蒙泰费尔特罗公爵（1422—1482）的肖像。（意大利阿利纳里/编辑用彩色图片档案馆供稿）

1482）保持了意大利最为发达的宫廷，并在此将人道主义变成了现实。

费德里戈或许是文艺复兴时期和同时代的自封贵族们最为完美的代表。就其“对外政策”而言，他具有一种军队司令官式的政治道德（或者马基雅弗利主义的不道德）。但在当时，没有哪个统治者受到过自己人民如此深厚的爱戴，而据说，他甚至敢于不加保护地走进自己的人民中去——这在文艺复兴时期是罕见的。他维护了一个高效率的王室家族，所有人在其中都有自己的任务，并且都感到安全。他对自己人民的幸福安宁极为关心，并且在观念上非常现代，常常派遣许多被称作检察员的人周游自己的公国，目的只有一个，那就是去了解他的人民生活条件如何，他们反映了什么愿望，以及需要进行哪些改进。

他的宫殿尽管在意大利不是最为奢华的，但在结构上，却是严格的古典主义的。费德里戈最为自豪的是他的图书馆。谈及乌尔比诺，倘若不涉及它的图书馆，就好像谈及罗马，不想到教皇一样。这座图书馆包括了两个厢房，一个是著名的手稿收藏部，另一个则是其他印刷出来的图书。1464 年，意大利印刷了第一部书，而正是在他生命的最后 10 年中，费德里戈的图书馆获得了盛誉。他雇佣的抄写员不少于 34 个，他们工作于意大利各地，甚至还去过法国，以补充他所收藏的手稿。至于说到他的书籍，这位公爵制定了这样一个规矩：每部书籍都必须用深红色精装起来，并且用白银加以装饰。

总计起来，在费德里戈的工资帐上有 350 到 500 人，另外还有两位舞蹈教师，其中的一位就是古列尔莫。

古列尔莫的手稿表明，他非常关注舞蹈者的身段和



4. 乌尔比诺的公爵府：从这里可以找到最典型的文艺复兴时期的氛围。（意大利文化协会供稿）

整体举止。据奥托·金克尔蒂的研究成果《文艺复兴时期的一位犹太舞蹈教师》说，古列尔莫曾指导过年轻女士们怎样为人处世：

> 她的目光不应像许多人那样傲慢或任性，东张西望。让她通常使自己的目光低垂，保持端庄；而不能像有些人那样将自己的头部陷进胸腔，而是婷婷玉立，与全身协调，几乎就像自然教导她本人那样……然后，在舞蹈结尾之时，当她的舞伴离开她时，让她规规矩矩地面对着他，带着甜美的问候，并用端庄而恭敬的曲膝礼回答他的厚意。

古列尔莫的舞蹈著作并不是轻易地完成的，而他也未将其目的放在单纯收集舞蹈及其要领之上。古列尔莫尽力详尽地去概括背景材料，而最重要的是，他试图去阐释舞蹈的种种基础。

> 跳舞是一种行为，能够向外表现精神性的动作，这些动作必须与那些韵律以及和声中完美的协和音相吻合，而这些韵律与协和音则会通过我们的听觉并且带着人间的欢乐，进入人们的理智之中，并在此产生出甜美的动作，这些受到如此束缚的动作仿佛要去无视自然，并尽力通过动作去逃避并揭示自身。这些（在我们跳舞时）通过我们个人向外表现出来，并且带着这种甜美与旋律的动作，证明了自身是与那歌唱以及和声相统一并相协调的，而这种统一和协

调则始于我们正在聆听着的那甜美而协调的歌声或带着韵律的声音。

他对舞蹈与音乐的关系作了大量的思考。那时候，舞蹈的音乐是以 4 个主音为基础的，这一点——就像当时的许多其他东西一样，比如人的气质——与土、空气、火和水 4 种要素相连。古列尔莫说，这 4 种恰当平衡的乐声以一种极为温柔的甜美来充满听者们的耳朵。

因此，他们常常静静地站着聆听。因为这甜美和旋律使他们不得不产生出一些身体的动作，一些外在的展示，以表明他们的内心感受。舞蹈便产生于这种旋律，并且是一种自身本质的展示行为。没有和声与谐和，舞蹈艺术就将是微不足道的，并将一事无成。

教授舞蹈并非总是件易事。人们习惯于自发地跳舞，而任舞步或多或少地听从当时心情的支配。但此刻，舞蹈教师们第一次力争精确起来，并追求动作的优雅和舞步语汇的清晰。任何如此表演于舞台之上的舞蹈均已不再是出现于宫廷舞厅的一块地板之上，因此具有剧场舞蹈的全部成分。古列尔莫一定对音乐与舞蹈间的协调、如何使舞蹈家更好地认识自己所听到的东西，以及如何将无形象的音乐变成舞蹈的构图，作过大量的思考。例如，他曾说过：

让舞蹈家和着音乐的节奏尝试一两种韵律。倘若他能顺利地通过，就会给他极大的乐

趣，使他的智慧更加敏锐，并使他全神贯注于音乐之上……因为一切都得到了它对立面的认识和更好的理解。

此外，还有其他一些类似的测验。古列尔莫建议说，尤其在测验初学者时，让舞者跟着音乐走，并让音乐家尽力将他带进节奏之中。技术熟练者当然会跟上节奏，尽管音乐家竭尽全力并用尽一切已知的方法，想拉他出来都无济于事。所有这些测验将能表明，舞者是否掌握了节奏的原则，也就是说，保持节奏的能力如何。

古列尔莫帮助建立起了一种新型的风格，而这种风格则为我们的芭蕾打下了基础，即芭蕾(ballet，法语)这个术语最初来自意大利语的“balleto”，而“ballo”这个小词接着又成了表示一切比较活泼的舞蹈之技术性术语，与此相对的是“bassa”这种低舞(即脚步从不离开地面，完全没有跳跃动作的舞蹈)。他给舞蹈家列举了一些先决条件，即节奏、记忆力，以及判别舞蹈地板的具体局限之能力——简而言之，在空间中完成正确动作的能力。

古列尔莫或许没有意识到，他所列举的乃任何时代具有艺术性的舞蹈家之基本条件。他唯一的希望就是为宫廷舞会创作一些舞蹈。

没有哪个时代具备了比意大利文艺复兴时期更好的剧场舞蹈基础了，尽管这种舞蹈注定要去接受提炼性的程式化，以及后来在法国的巴罗克之美。但少数暴君和自封贵族将自己的社交活动变成了令人眩目的场面。化妆舞会、哑剧表演和露天表演定期发生在中世纪各地的各个社会层次中，而文艺复兴时期的贵族则将它们加以提

炼，并且变成了场面辉煌的表演。

在宴会期间的插空表演常常变成了华丽铺张的演出，而舞蹈则是兴趣的焦点。最早得到记录的露天表演发生在 1236 年的伦敦，为的是庆祝亨利三世与普罗旺斯的埃莉诺结为伉俪；但它在 15 世纪佛罗伦萨的欢庆演出面前，则绝对显得相形见绌了——由菲利波·勃鲁耐勒斯契和莱奥纳多·达·芬奇以古典模式为基础所设计的彩车可谓视觉奇迹。倘若洛伦佐·德·梅迪奇没有提供一些奢华的假面戏剧——他曾满怀激情地写过几首轻薄的歌曲，以发泄某种对生活的无比喜悦——各个行会也会安排自己的露天演出，使大量的人们跟着那些象征着他们的活动的彩车行进，载歌载舞地周游全城，直到翌日清晨。佛罗伦萨在五朔节传统中，变成了欢庆活动的一个特殊中心，由年轻人在公共广场上跳舞作开始，然后，喧闹的歌声和活泼的动作填满了街道。在圣十字架广场上有各种比赛，而五彩缤纷的游行则根本不会激怒任何人。

颂神舞蹈或轮舞是最为自然地来到人们中间的舞蹈，但到了后来，跳跃成了这种表演的重要组成部分，能够赋予这种舞蹈以前所未有的力量。马丁·路德曾由于质疑人们到底是否得走动或者跳跃而提到过它。当时另一个得宠的舞蹈是“摩雷斯卡舞”，现在更多的人称之为“摩尔舞”，这个舞蹈是百姓和贵族都喜欢跳的。它受宠长达 200 年之久，一直是 1450 至 1650 年之间所有节庆活动的一个部分，而直到 1600 年还由莎士比亚剧团的喜剧演员威尔·肯普当做独舞表演过，他那长达 9 天的摩尔舞从伦敦跳到了诺里奇，震惊了整个英国。但他后来曾试图用舞蹈跳过阿尔卑斯山，走向意大利，去重复这一壮举，结果遭到了惨败。

摩尔舞有一个有趣而多变的背景。所谓摩尔舞，本是西班牙语中给摩尔人的名字，这些人居住在西班牙，并在自己的国家于 13 世纪部分地被西班牙人再次占领后成了基督徒，而到了 1492 年，最后一部分摩尔人又被驱逐了出去。大多数资料宣称，这种舞蹈产生于摩尔人统治下的浪漫主义回忆。它被提炼成了独舞和群舞两种形式。其最早的形式包括 6 个站成两排的舞者，其中有些人被画成了黑脸。有时，一个男子被打扮成一个傻瓜，一个男孩装扮成一个女子，而另一个人则会骑着一匹木马。他们大家通常穿得希奇古怪，大腿四周还挂着许多铃铛。这是个充满力量和精确性的舞蹈，拥有男性化的动作、精力旺盛的冲击和高高的跳跃。这个舞蹈反映出了文艺复兴时期的人们再次觉醒后的力量，以及对自身存在那重新点燃了的欢乐之火。

我们发现摩尔舞具有多种多样的形式，但在许多国家里常常遭到破坏，并且变得堕落起来。爪哇有个木马舞，而它与西班牙巴斯克人的“萨马尔金舞”的种种相似性是显而易见的。我们可在法国的“愚人节”上追溯出摩尔舞的影响来，因为各国的化妆舞者都从摩尔舞中借用了某些代表性的特征，其中以对木马和铃铛的使用最为明显。各种相似性还可在文艺复兴时期之后宴会上的穿插性娱乐中发现。尽管摩尔舞在 17 世纪失去了它的流行性，但却绝没有消亡。它在英国和美国保持了若干根据地。更有，它在 1899 年得到复兴之后，一直成为深受英国人民喜爱的一种民间舞，并且被称作是英国摩尔舞。塞西尔·夏普这位著名的民间舞专家为它的流行作出过重大的贡献。从根本上说，它现在依然就是文艺复兴时期的那个摩雷斯卡舞，但当时却拥有比较重大的社会文化

意义。

我们不妨去文艺复兴时期上层阶级的厅堂里看看摩雷斯卡舞和其他舞蹈，但主要的舞蹈却是低舞，表演时没有跳跃或任何活泼的动作。这些舞蹈具有其社会文化的原因，而这些原因将在本书随后的章节中通过华尔兹舞得到最佳展示。低舞与文艺复兴时期对人类尊严的强调关系甚密。而更为活跃和更为强健的舞蹈，如“萨尔塔雷洛舞”和“皮瓦舞”等，则从未像低舞那样占领过文艺复兴时期的想象——低舞被当做了当时的舞蹈皇后——而无论其动作如何，都一直按照不同的方式得到了融合，并且获得了五花八门的名字，仿佛要去否认其起源似的。从这一切产生出来的两种舞蹈“帕凡舞”和“加亚尔德舞”，与那些代表着 16 和 17 世纪的宫廷舞蹈如出一辙。

最为令人难忘的是其强烈性、多样性和偶然性，人们一直带着这些特性而舞，直到舞蹈教师们对其动作加以规范和体系化为止。它不是现代意义上的那种任凭人们按照自己的感觉方式去跳的表现性舞蹈。当时的舞蹈动机是逃避某种社会病。舞蹈教师无法消除这种疾病或其症状，但却赋予宫廷芭蕾以其高贵的理由和单纯的目的。

有些史学家们喜欢将 15 世纪看作是一个令人沮丧和信仰退化的阶段。但与我们这个世纪相比，曾有多少成就涌入了那个世纪！一切象征死神的舆论在那产生出惊人创造力的人文主义意识范畴中消失了。由于某种神秘莫测的历史原因，这种舆论又复苏了，而突如其来的人性出现在一个新的方向上。这种复活作为一种觉醒发生在充沛的光明之中，并且或许能用弗朗索瓦·拉伯莱(1494—1553，法国小说家和讽刺作家）这位在本质上乃

讽刺作家的医生之语来加以最好的解释："我们的眼睛从那病态的哥特式黑夜中睁开，看到了太阳那灿烂的光芒！"那仿佛无限的能量和燃烧的好奇驱使男人和女人们去充沛地认识自己。

我将这新的人类之理想想象成强大、丰厚、渊博，并由不知足的好奇心推动着去实验，去探索。他优雅动人，却未失去歌德式传统的蛮横与残酷 。他极为有意识地将自己按照古人的模式，或者他想象中的古人方式，去铸造自己。当然，这里面有一种区别：文艺复兴时期的人类已不再像希腊人那样笃信神灵的抉择是不可避免的了；他笃信的是人类本性的不可避免，这种笃信应该使他能够为所欲为。

他竭力与自己中世纪的旧日决裂，并找到通往想象中那古代的辉煌之路。但他不是我们今天意义上的革命家；他没有想到要去推翻上帝和耶稣，并用宙斯和阿波罗取而代之。周旋于古代及其哲学家们和作家们之中的作法一点儿也不新鲜。但在重新发现古代文化的过程中，文艺复兴时期的人类在自己身上重新发现了人性。他在强调人类的尊严和内在价值，以及他那生命的欢乐之时，不知不觉地使人类那尘世间的种种潜力与基督教那个在人们死后给予宽恕的信条对立起来。人性那尘世间的热望加快了这个世俗化的过程。我们无法恰如其分地估价伏尔泰（1694—1778，法国作家和思想家）和卢梭（1712—1778，法国哲学家和革命预言家）的著作到底对法国大革命作出了多大的贡献，但谁也不会怀疑其贡献的存在。同样，谁也无法怀疑 15 世纪人文主义曾在酝酿 16 至 18 世纪发生在整个欧洲的宗教改革中起到过重大的作用。

在感觉其自身生命处于一个美好世界中的美，并且

在自己的手中发现上帝一般的威力之过程中，文艺复兴时期的人类推开了所有的大门去证明自己，去击败自己的敌人，去弘扬自己的伟大。莱奥纳多·达·芬奇（1452—1519，意大利文艺复兴时期画家、雕塑家、建筑家、自然科学家、工程师，文艺复兴“三杰”之一）是如此表达了自己那个时代无法遏止的勃勃雄心的：“不能超越自己师傅的学生应该感到羞耻！”莱昂·巴蒂斯塔·艾尔伯特（1404—1472，意大利文艺复兴初期佛罗伦萨的建筑家和雕塑家）这位以“多面手”著称于世的文艺复兴时期的天才曾用这些词语来揭示人类：“赐予你的是一个比其他动物更优美的身体，赐予你的是那些灵敏而多变动作的威力，赐予你的是最为敏锐而细腻的五官，赐予你的是像那不朽上帝一般的智慧、理性和记忆。”对于一个15世纪早期的佛罗伦萨人来说，道出这种自信，并对自己那动作优雅的身体有如此之意识，是具有典型意义的。

自然在当时得到了不同的观照，艺术家通过对它进行的细致研究，进而达到了对一种理想美的表现。好奇导致了各种实验，实验导致了知识，而这个过程则赋予了人类以一种整体感。“热爱一切是我们拥有一切知识的果实，这种热爱会随着我们的知识变得更加确定无疑而增长”，莱奥纳多·达·芬奇曾这样写道，他在实现自己各种梦幻的不倦追求中，成了现代人类的原型。

然而，积累知识，或者丰富自己的视觉力量，或者欣赏生活的美这样一些与前几个世纪的哥特式人区别开来的作法，并非仅是文艺复兴时期人们的渴望。它是一种对发现和实验的偏爱。15世纪的人类学会了打破象征性思考的枷锁。他不再愿意将世界当作一个宗教性的背景去加以接受，而对这种背景，他的理性或许会去阐释，但他

的感情则不得不去笃信。

探索和实验使他成为一个实干家，并无疑使他成了一个新型的人类，这个人类学会了去处理经验，并且用一种新的方式去观察世界和宇宙。尽管现代的科学时代始于17世纪，但却是文艺复兴时期的人们首创的。突然间，他看到了世界的各种奇迹在等待着他，他扬起风帆向着东方去远航，并在初次碰见美洲之后开始发现了世界。当莱奥纳多年轻时，曾如此匆忙却清晰地写下了这个新时代的整个形象："我想去创造奇迹！"文艺复兴时期的确创造出了奇迹。

此刻，骑士们依然与我们同在。乌尔里希·冯·胡滕（1488—1523，德国民族主义者和人文主义学者）这位曾为反对暴君和反动力量而战，并为马丁·路德而战的勇敢军人和勇敢精灵，随时随地地抨击过蒙昧主义，他在依然用拉丁文写给琉善的对话中，痛斥了王子们的一切欺骗和虚伪。他是一位身着人文主义盔甲的中世纪骑士。他以自己的讽刺文章，尽情地宣泄了一种战斗的精神，就像骑士们曾经欣赏那为战斗而战斗一样，然而，乌尔里希的各种原则和目的却都是新型人类的。

文艺复兴时期开创了一个新的世界，而我们为了开创另外一个新世界，或许又得去埋葬这个新世界。但无论我们对古往今来会如何思考，让我们重复乌尔里希的惊叹吧，它维妙维肖地道出了他的那个时代："啊，世界，啊，学问！活着就是快乐！"

第二章

从风格主义到新古典主义



继文艺复兴时期之后的那个阶段，在艺术上通称为风格主义阶段，这个阶段以其自身的方式产生出了一些在艺术上举足轻重的作品。正是在这个阶段中，诞生了假面喜剧这种为人们享用了长达200多年之久的流行性娱乐形式；也正是在这个阶段中，存活至今的最古老戏剧得到了形成，并从此兴高采烈与我们地同在；其精神是文艺复兴时期的，但却已带上了巴罗克时代开端的痕迹。

这似乎还不够，博学的绅士们聚集在佛罗伦萨，回溯那古希腊的合唱方式，并且——就像哥伦布想要航行到东印度群岛去一样——发现了一种新型的艺术形式，这就是后来的歌剧。而这也似乎还不够，在巴黎宫廷的婚礼上，贵族们想要向世界证明，法国生活在和平之中（实际上并非如此），法国国力强盛（实际上也并非如此）——在证明这两者的同时，其奢华的庆祝活动中诞生了我们称为芭蕾的艺术。16世纪，那是一个多么激动人心的时代啊，它大踏步地向前迈进着，这种进步则给了人类长达几个世纪的欢乐，而其自身的时代也走出了残暴的宗教战争的阴影！这个时代是值得我们花费些时间去研究的，尤其是研究那些导致如此伟大事件的许多渠道。

风格主义的开端常常得追溯到1520年拉斐尔（1483—1520，意大利文艺复兴盛期的著名画家、建筑师

和文艺复兴时期的“三杰”之一）的逝世，或者是1521年4月18日马丁·路德（1483—1546，德国宗教改革家）道出的那句名言：“这里是我站立着。我别无选择！”而那场不可抗拒的宗教改革运动正是从这句名言开始，将世界笼罩上血染的阴影长达近两个世纪之久的。或者是1530年尼古拉斯·哥白尼（1473—1543，波兰天文学家）传播了总结自己思想的手稿，详述了他那震撼世界的日心学说？或者我们应该回到1513年尼科洛·马基雅弗利（1469—1527，佛罗伦萨外交家、历史学家和政治哲学家）撰写《帝王》一书，并在其中阐述了自己的双重标准，证明了人类的邪恶，更向一切掌权者颁发了自由进入不朽王国的护照？或者是米歇尔·德·蒙太涅（1533—1592，法国作家）总结了人文主义的思想，表现了范围广阔的同时代经验，并创造出了几代思想家们可以从此起跳的实验性跳板？

在讨论这个重要世纪的开端之时，必须提及蒙太涅。他在指出“每个人自身都包孕着人性状态的完整形式”之时，意识到生命的多层力量和形式之间自由流动的相互作用，而艺术家则感到不得不以多种多样的方式，对这些相互作用做出反应。他在继承文艺复兴时期的知识和以新的精神评说意义迥异的问题时，注入了某种幻灭的特征，而重点则放在疑虑和真理那矛盾的本质之上。他在《随笔录》中说道：“要追随如同我们的心理活动这样漂泊不定的运动，要穿透其内心深处的黑暗地带，要选择并固定其动作的全部脆弱的激动，是个难上加难的棘手任务。”

生活在16世纪可不是件容易事。然而，又有哪个世纪是容易的呢？这个阶段或许比其他许多过渡阶段要更加激动人心，并且更有挑战性。宗教战争以上帝的名义，

唤醒了麻木地自行毁灭的新型幽灵。尽管这对于欧洲人来说，已不是什么新的经验，但宗教改革与反对宗教改革之间的战争，却由于为了镇压新教而建立于 1542 年的罗马天主教法庭，而使生活变成了极端的危险。

肯尼斯·克拉克在《文明》一书中指出，风格主义时代抛弃了信仰“在文艺复兴时期取得的庄重和好运。它为了追求刺激而创作：这就是风格主义的座右铭……一位充满智慧并且心胸开阔之人又能在 16 世纪中叶做些什么呢？只能保持沉默，独自工作，外表上顺应潮流，内心里保持自由。”难道对于像托夸托·塔索（1544—1595，文艺复兴时期的意大利诗人）和洛佩·德维加（1562—1635，西班牙诗人、巴罗克风格的剧作家）这样的风格主义者们，或者像莎士比亚（1564—1616，英国诗人和剧作家）、斯宾塞（约 1552—1599，英国诗人）、马洛（1564—1593，英国剧作家）、弗兰西斯·培根（1561—1626，英国法学家、哲学家、作家和政治家）和沃尔特·雷利（约 1552—1618，英国军人、宫廷大臣、作家和探险家）这样的杰出人物和辉煌的伊丽莎白时代之人来说，“孤芳自赏”才是唯一的出路吗？伊丽莎白时代归根结底，还是文艺复兴时期的风格主义最为恢弘的尾声。“任何快感除非我能加以传达，否则便没有滋味”，蒙太涅曾如此说道，而这个观点也为肯尼斯·克拉克所引用。风格主义时代因为有了如此之多的孤芳自赏，而变得非常清晰明了。

文艺复兴时期是个乐观主义流行的阶段，人们笃信个人的力量既是事物那更加伟大秩序的一部分，也是将那被看作宇宙中心的世界凝聚一体的神圣和谐的一部分，人类在这个世界中，是上帝赋予了特权的造物，并被

选择在创造的行为中模仿上帝。然而，就在16世纪，人类的信仰、理性和感觉突然间遭到了来自四面八方的强烈打击。突然间，真理，也就是上帝，出现了两个面，而人们则为了这些真理中的一个去搏斗，去死亡。外部的世界遭到了毁灭；人们要么盲目地狂热，要么迷失在精神的骚乱之中，失去了方向。自信被窃之一空，而艺术家则感到不得不为自己的整个生活观和艺术观重新定向。

一个结果是溜进冷嘲热讽之中，另一个结果则是借助于批评性的估价。有史以来，谈论艺术和艺术家的愿望第一次显得似乎比创作过程的本身更能令人陶醉。这就是艺术批评的问世，也诞生了一个后由约翰逊·博斯韦尔博士加以精采表演的人物，而哥德式的人物埃克曼则是文学界作出的伟大共鸣。乔治·瓦萨里（1511—1574，意大利文艺批评家）是第一位艺术批评家，他通过做出艺术的与美学的判断而焕发出令人恐惧的威力。他对文艺复兴时期艺术家们所做的评判成了此类书籍中的第一部最畅销书。

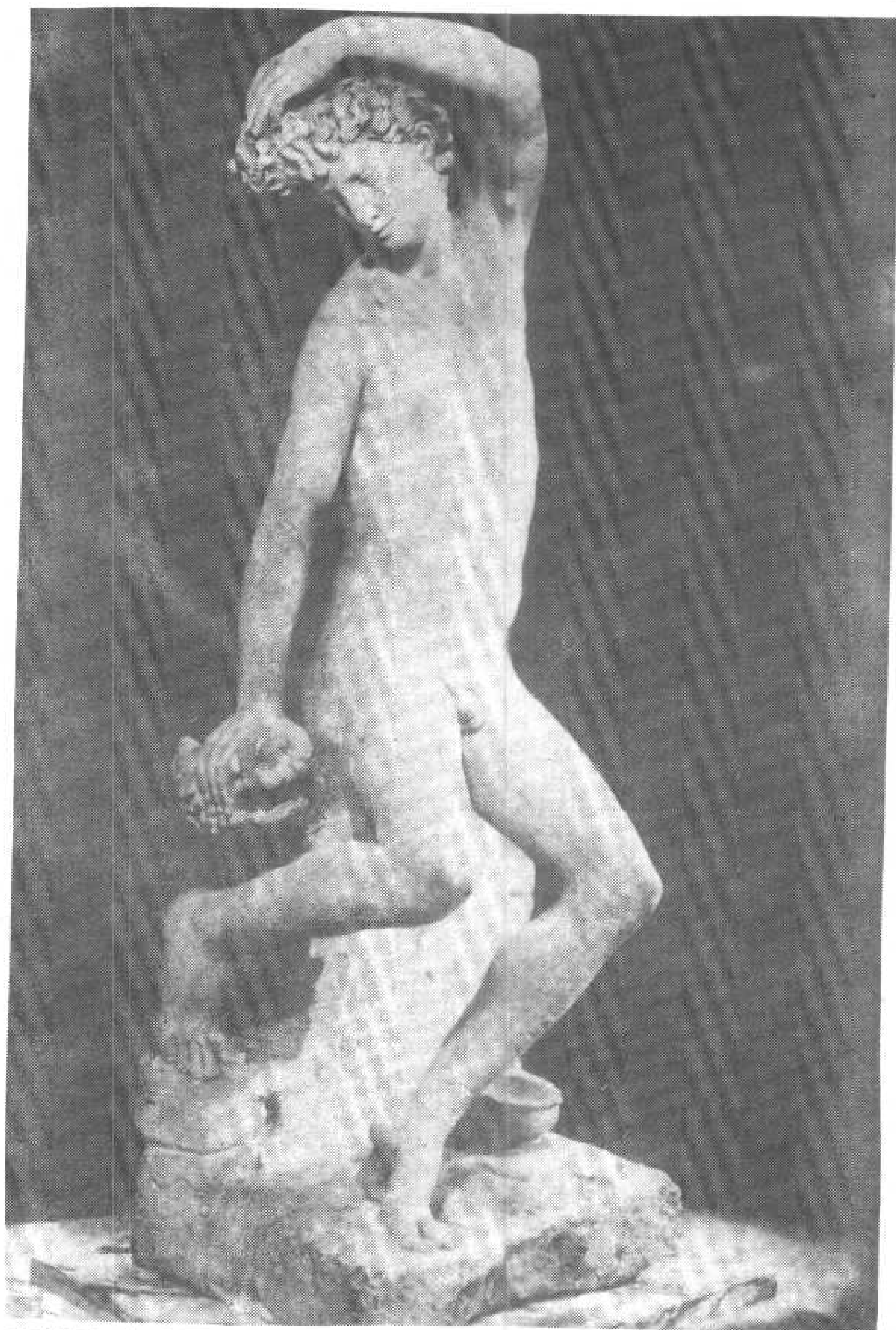
这个时代的另一个典范是彼耶罗·阿雷蒂诺（1492—1566，意大利讽刺作家），他作为一位讽刺作家，将马基雅弗利的各种原则都变成了自己的生活和艺术。阿雷蒂诺的生活靠的是不可思议的本能和残酷无情的机智，他曾吹嘘说：

> 我是一个自由人。我无须去模仿彼特拉克或薄伽丘。我自己的才华已经足够。让他人为风格去自扰，并因此失去自我吧。而我则没有师傅，没有典范，没有向导，没有窍门，只管去工作，就能赚来我的生活、我的财富和我的名声。

我还需要什么呢？只要有一支鹅毛笔和几张纸，
我便可嘲弄宇宙。

他在自己的戏剧和书信中蔑视社会，并且从人们的弱点和腐败中获益。他的生活，如同他自己所说，“靠的是浸泡着黑墨的汗水”。教皇们、君主们和艺术家们都害怕他那支笔的威力，而许多人则因害怕暴露自己的私生活而遭到敲诈勒索。他作为一位闲话专栏的作家和世界上第一位黄色新闻的记者，要远远胜过瓦萨里几筹。据说，他死于由某个淫秽的恶作剧而引起的过分剧烈的狂笑。惟有死神才与他般配，他是波希米亚人的原型，也是古往今来最伟大的性爱十四行诗的诗人。

风格主义时代沉溺于对形象与隐喻的使用之中，也创造出了像本韦努托·切利尼（1500—1571，意大利雕塑家、金饰匠和作家）这类人物。切利尼依然拥有文艺复兴时期的勇气，但缺乏其艺术的崇高目标。他创作的希腊神话中的英雄珀耳修斯和自恋成癖的美少年那喀索斯的雕像表明了，他依然是位人体艺术的大师，但却失去了人体的辉煌。其中有线条的延伸，而这便是风格主义的特征。对他而言，人的形态是人们应该去欣赏的一种理想形式，这种感觉的一部分可在该世纪末首先尝试编舞时对人体的运用中发现——而无论其服装是多么的豪华。但作为一位艺人，切利尼由于采用了以具象表现的裸体去扩充装饰性的敲门环、蜡烛台、刀叉的趋势等功利性目的，而贬低了对人体形态的经验。某种思想的流行似乎是与另一种趣味和艺术观的贬值结伴而行的。在切利尼的时代，人们开始享受着一面切割食物或敲门，一面用指头去触摸维纳斯身段的乐趣。



5. 韦努托·切利尼（1500—1571）的雕塑：《那喀索斯》（自恋成癖的美少年）（意大利阿利纳里/编辑专用彩色图片档案馆供稿）

切利尼享受着生活，并夹叙夹议且洋洋洒洒地写出自己的生活来。他口述自己的故事，让一个14岁的男孩子记录下来，并以这种方式捕捉那栩栩如生的形象和近在眼前的感觉。切利尼似乎是个浪荡公子，或者可以说，他是个现代版本的中世纪骑士？他对生活具有一种激昂的热情；他是一位冒险家，每每沉浸在过分的自我满足之中，而无论是在一场争吵中用刀捅了某人，还是陷入了一场与赞助者们无休无止的辩论中不可自拔，都是如此。保罗三世教皇曾经这样谈论过切利尼："人们喜欢本韦努托，他在他们的行当中是独一无二的，并且能够超越法律。"而法国国王弗兰西斯一世看到切利尼那大名鼎鼎的盐瓶模型时则惊呼道："这人是个奇迹！他绝不应放下自己的工具。"事实上，切利尼的确从未放下过自己的工具或利剑。

是的，他是个浪荡公子，并且把玩着往日的梦幻和骑士的幽灵，或者还是个披着文艺复兴时期外衣的现代骑士。而在此刻的文学中，正强烈地表现出一种中世纪精神的复活。塞万提斯（1547—1616，西班牙作家）创造的《唐·吉诃德》则是对这种精神复活的回答。而唐·吉诃德只是为数不多的诞生于当时并且存活至今的原形之一。随着人们对中世纪精神重新发生兴趣，浮士德博士的形象变得流行起来（马洛曾在1592年前后写出了自己的版本）；其寓言式的内容就像虚构的《唐璜》形象那样，使我们魂牵梦绕，而这个形象直到在西班牙剧作家蒂尔索·德莫利纳的作品《塞维利亚浪子》中得到了文学的承认之前，一直具有某种民间传说的背景。与哈姆莱特一样，唐璜也被错误地当成了一个放荡的人物，而他实际上代表的却是那个时代以及我们这个时代的哲学；这两个

人物都是反传统的英雄。唐璜的各种需要置根于精神的深处，而他每次对别人的征服也是由其想象的和寻觅的理性所迫。他所渴求的绝不是女人——这在卡塞诺瓦的情形中如此，卡氏是在作爱行为中摆脱自己的烦躁和绝望的——而是女人的梦幻。唐璜象征着人类强加于自身的那种向自己想象的世界及其局限提出的挑战。这是一个多么完美的后文艺复兴时期的人物！而哈姆雷特也是如此。正如马克·范多伦（1894—1972，美国诗人和作家）所说，“他是骚乱中的一个幽灵”，他是一位贵族，他的各种思想却淹没在了一个走调的时代之混乱中。

没有哪个时代的艺术家是以完全的自由来从事创作的。当然，艺术家所受到的驱使既有某种神秘莫测的内心力量，也有各种真实经验和外部事件。然而，同样重要的是需指出，某些艺术家一直是参与了这些变革的，而这种参与则随后形成了他们的作品。即使是在哥白尼竭力使人类不再相信宇宙核心说，以及路德教导我们说，重要的是个人而非教会之前，雅各布·达·蓬托尔莫（1494—1557，佛罗伦萨画家）就在佛罗伦萨创立了风格主义。他的这个创举循序渐进，并且不等反对派思想的影响为人所感觉，便已大功告成。早在1518年，他就完成了一幅祭坛画，而这幅画已不再于形式和内容上表现出和谐的平衡了。在群像和动作的运用上，他发展出了无法遏止并且逐渐明显的骚乱感。这种在观念和表现手法上所发生的变化一方面导致了一种变形的特征，其美妙的代表可举艾尔·格列柯（1541—1614，原籍希腊的西班牙画家）的作品为例；另一方面则导致了由切利尼证明了的那种令人愉快并且极其成熟的艺术。

在16世纪，艺术家对诸如自我约束和自我抑制的伟



6. 雅各布·达·蓬托尔莫（1494—1557）是佛罗伦萨风格主义的创始人之一。他的多愁善感脱离了文艺复兴全盛期的风格，并似乎在他的宗教绘画中表现得最为强烈，例如他的绘画《圣母圣婴与两圣人》所证明的。(意大利文化协会供稿)

大理想失去了耐心。由政治的和宗教的动乱所造成的不安全感形成了一种极度的神经过敏，并导致了我们今天称为焦虑的状态。艺术家渴望摆脱强加于自身的那种古典主义思想，他们变得更加大胆妄为，更具人间烟火气了，即使是在宗教性的主题、绘画和像《芸芸众生》这样的劝善惩恶剧中也不例外，这出戏剧曾于1495至1520年之间在欧洲各国出现过许多版本。《芸芸众生》离奇迹剧已相距甚远，具有许多真实的特点。它尽管在主题上是宗教性的，但却具有一切在当时必不可少的世俗的和反抗的内涵。作为一种训诫，其主要人物，即那个具有寓言性质的“众生灵”，首次塑造出了“富人”这个社会阶层的代表。

对于这样一个继文艺复兴时期之后，发现新真理得以实现的时代，是没有什么简单的公式可以概括的。风格主义本是这样一个时代，其中的一切都似乎与其对立面共生。我们只需回顾一下，米开朗基罗·博纳罗蒂(1475—1564，意大利文艺复兴盛期的著名雕塑家、画家、建筑师和诗人，文艺复兴时期的“三杰”之一)是切利尼的同时代人，他曾给阿雷蒂诺写过一首赞美性的十四行诗以进行自卫。那么他从某种意义上说，是个比莱奥纳多·达·芬奇或其他文艺复兴时期的人物们形象矮小些的巨人吗？他只不过是遵循了那个时代的规律，而不曾有意识地去寻求某种新的表现方式。他的雕塑《大卫》(1501—1504)依然是作为一个文艺复兴时期理想的经典形象而出现的。但他那火暴的性格却无法停留在从容不迫的境界之中。当他在罗马梵蒂冈教皇的小教堂——西斯庭教堂（完工于1512年）作画时，就已期待着一个新时代的到来了。那一尊尊肉体中动人心魄的能量和大气

磅礴的扭动表现出了肌肉间的相互作用，而这一切自希腊人之后便无人目睹或再造过。这不仅是一件具有超自然之美的作品，而且具有某种罕见的戏剧性——让我们毫无愧色地使用“戏剧性”这个词吧——的力量。仅取《创世纪》中的某一瞬间为例，上帝的那只手成了《创世纪》这出戏剧的中心焦点，而亚当的那只手则显示出拥有重大戏剧性净化意义的一瞬间，仿佛米开朗基罗能够预见到那个时代对戏剧性表现的渴望一般。

演员是关键

撰写并表演于文艺复兴时期直至风格主义时代的悲剧和喜剧，得归功于罗马的剧作家们。人文主义于15世纪的凯旋并未点燃文艺复兴时期诗人们的想象力和戏剧创造力的火焰。这些作家们在与“三一律”这清规戒律的斗争以及赶超古典主义典范的尝试中失败了；他们的戏剧作品注定得停留在程式化的诗歌之中，而缺乏舞台上的戏剧生命力。这些戏剧好歹存活过一段时间，并曾在一些宫廷，尤其是在弗拉拉的宫廷中，找到了高层次的观众，也正是弗拉拉的宫廷，巩固了高雅的古典主义戏剧，而这种由才华横溢的卢多维科·阿廖斯托（1474—1533，意大利诗人）撰写的戏剧则可作为例外来证明“三一律”的正确无误。

到了16世纪初，即使是在那些上演过戏剧的宫廷大殿里，也能感觉到人们对那些与生活格格不入的辞藻堆砌越来越缺乏耐心。那是一种为上流社会服务的上流戏剧。演员们是宫廷中的业余演员，这些人喜欢上演从塞涅

卡（约公元前55—公元38，罗马修辞学家和剧作家）到索福克勒斯（约公元前496—前406，希腊三大悲剧作家中的第二位、政治活动家）的剧作，并对一切戏剧性的东西持无所顾忌的态度。他们更加喜欢沉醉于其中的是口若悬河的背诵，而不是表演。这是一种带着学识渊博的人文主义色彩的中世纪戏剧。它被称作“博学喜剧”，而它无疑是渊博的，但在写作和表演上却是业余水平的。

其流行程度如何？奇迹剧在很长一段时间里，一直是在教堂里进行的，而人们对祭祀性演出的兴趣则变得不如对按中世纪方式在集市的草台上演出的劝善惩恶剧的兴趣大了。这种演出自中世纪以来一直存在于法国，演幕间戏的演员们带着一点儿粗糙的滑稽戏，出现在公共广场上，而哑剧和杂耍则与之融为一体。

这些发展成欧洲最为强大和最有影响的戏剧力量并长达200年之久的演员们，到底起源于什么呢？在他们之前一直曾有些乡土气的娱乐，其本质是粗俗而欢快的，尽是些即兴表演的玩笑和相当多的即兴舞蹈。对古老的罗马哑剧和古代普利亚克与阿泰拉地区滑稽戏人物的兴趣一直活跃在意大利。这些广为流传和实事求是的古老娱乐复活于那个世纪中期的新型街头戏剧中，通称为假面喜剧，或者干脆叫作即兴喜剧，而这个名称一开始就是这样叫的。

此刻，开始在意大利发展起来的是一种别具一格的为戏剧而戏剧的实验，完全脱离了文学。古老的罗马滑稽戏依然使用老掉牙的人物，观众很容易就能辨认出来；而喜剧也是如此。演员们戴着假面，并且常常是只戴半截，以便使人物变得更加典型化。坎帕尼亚的阿泰拉滑稽戏同喜剧的埃特鲁斯坎人形式一样，喜欢搞即兴表演。16世



7. 由比利时匿名画家所作的这幅绘画描绘了假面喜剧中的一个场面，其中的人物伊娜莫拉塔手持一只手电筒作为灯光。（作者供稿）

纪的喜剧完全是以即兴为基础的。归根结底，即兴一直是从莎士比亚剧团的威尔·肯普到我们这个时代所有喜剧演员的生命线。当时的演员们是没有什么台词要去研究的；他们必须浏览的全部东西就是一份简短的脚本，上面会告诉他们上场和下场，并有短小的说明，内容是每一场应该或者可能发生的事情。每个演员都懂得几句适合自己角色的套话，但他们是自己的剧作家，并且不得不在舞台上发明自己的台词。比如一份脚本会标明，布里格赫拉和佩德罗利诺得共同表演一场：

> 布里格赫拉上场，他自行描述在渔船出事后从海上归来。佩德罗利诺从另一侧上场，没有注意到布里格赫拉，因此讲述了相同的故事——也是奇迹般地得救，并且失去了自己的同志们。他们突然在舞台上相撞，然后表演一段恐惧性的滑稽戏。接着，他们相互接触，这才意识到双方都得救了。

我在这里使用的是“演员”一词，而不是“戏剧演员”一词，因为前者包括了音乐演奏者们、戏剧演员们、剑术师们、变戏法者们和颇有造诣的舞蹈演员们，这些人除了身为自己的剧作家之外，没有受过任何其他教育。他们表演的精华不在于讲故事之中（而那故事也通常是围绕着一个有关私通的诙谐主题转来转去），而在于滑稽动作和舞台把戏的趣味之上。动作和通过动作去表现某个完整系列的感情，便是他们专业上最基本的东西。他们的确是些专业演员，而莎士比亚和他的戏剧演员是在很久之后才因得益于他们的榜样而超过了他们的。尽管所有这些演员都是受过训练的喜剧演员，但每个剧团都有两个或者更多的丑角（滑稽演员）。他们的滑稽表演——滑稽性的穿插表演——是很少使用语言的；这些表演大多是用身体进行的，从作鬼脸到耍杂技无所不有。

发起这场运动的人——起码是我们所知道的第一个人——是剧作家和戏剧演员安杰洛·贝奥尔科。他的艺名举足轻重，叫作“满地滚”。他和一帮戏剧演员们一道，于1528年表演了一出即兴的喜剧。当文艺复兴时期正在失去其古典主义形式的贞节，并且吸收了一种游戏的艺术态度之时，或许不止一个剧团的演员们在实验着即兴

表演的喜剧；这种风格的明显巩固可以准确无误地追溯到紧接着 1550 年之后的那个时刻，当时，第一批大型剧团被认为建立起了一种新型的戏剧形式。

除了每个喜剧团都得聘用一些定型的演员外，通常还得聘用 4 位戏剧演员，他们扮演情人的角色。尽管喜剧脱离了当时的矫揉造作，成为风格主义最有人情味的艺术现象，这 4 位情人却都穿得要么像贵族，要么像牧童，要么像仙女，使人想起古希腊的世外桃源阿卡迪亚这块逃避现实的宝地。这些情人们被用作一种社会性的对比，与之相对的是一个由喜剧演员们组成的强大世界。他们直接来自田园式的浪漫故事，并且在组成自己的台词时常常通过背颂一些彼特拉克的十四行诗来为自己解围。他们很少依赖于舞蹈的样式或者哑剧。

正像在劝善惩恶剧中那样，这种新型的流行剧中也有一些值得注意的社会性特色。很快，那种毫无生命力并且索然寡味的“博学喜剧”，便带着它那“壁橱的气味”，正如阿勒代斯·尼科尔所说，带着它那“昂贵的价钱，某种蜡烛味……浓重的香水味……还有那硬梆梆的锦缎”，不得不让位给喜剧演员们了，这些演员经常应邀去宫廷和城堡，为封建君主和贵族们取乐。那是个无所畏惧、装模做样的新世界，而这个世界第一次允许女性在舞台上表演和跳舞，这在当时算得上是一种革命的姿态。但喜剧演员们对社会上的非正义进行的讽刺则不仅是某种姿态了，而是与农民的造反遥相呼应的。无论在街头，还是在城堡，到处都有他们的表演；他们毫不犹豫地去将富人、文人与小人物及其通过机智求生存的需要相提并论。在他们的戏剧中，总是小丑，或者布里格赫拉和科伦宾这些社会各类中的最底层人物最终战胜了潘塔龙、伊尔·多

托雷和伊尔·卡皮塔诺。因此，正是假面喜剧第一个使用了我们在许多17和18世纪戏剧中发现的聪明奴仆，并最后产生了博马舍（1732—1799，法国剧作家）那集大成的人物费加罗。

使这些表演令人赞叹不已的一定是哑剧和戏剧、音乐和面部表情、语言的旋转、身心的翻跟头、完美无缺的愚蠢透顶等令人叫绝的东西，而身体不等舌头找到无聊的诗歌便开始述说起来，一面向上踢着脚后跟，一面等待着某个狂放动作的闪电，去滑稽地描画出某位名人，或某个东西，或某个想法来！要完成这个动作，眨眼功夫里，脚本中压根儿没有的堪塔丽娜便以一个舞蹈演员的角色登台了，并跳了一段音乐的间奏曲。

假面喜剧在度过了它长寿的200多岁之后，被迫变得非常地矫揉造作。但由它所创造出来的许多品种却从未消亡过。科伦宾摘掉了假面，以便显示其美貌，并且变得更加精巧，成为19世纪轻歌剧中扮演风骚女仆的演员。法尔斯塔夫具有那个自吹自擂的士兵伊尔·卡皮塔诺的许多特征，而卡氏这个角色是喜剧从普提图斯（约公元前254—前184，古罗马喜剧作家）的作品《迈尔斯·格洛里奥瑟斯》中借来的，并且得到了喜剧给予他的一幅拿波里的假面。或许，对于老潘塔龙这样一个假面歌剧中的私通人物，戏剧与文学使用得太多，而我们也看得太多了吧？或许，以伊尔·多托雷这个卖弄学问者为例，他在莎士比亚和莫里哀的戏剧中以如此众多的身份出现过，而他这种人物则是非知识界观众们喜欢讥笑的对象，因为他们在他身上还看到了令人厌烦的谦恭揖让。谁不知道那多愁善感的彼罗曾一度就是佩德罗利奥呢？阿尔莱克奇诺这个原型拥有着不计其数的变形，而阿氏这种类

型的人则戴着数不胜数的假面，大量地出现在舞台上和我们的日常生活里。他们或许会改变其化妆以及那假面后的精神，但从其本质上来说，他们同是哑剧中的丑角，从帕利亚肖（生卒年不详，意大利喜剧演员）到查里·卓别林（1889—1977，活跃在美国和欧洲的英国喜剧电影演员），从无声电影中的早期喜剧演员到如今最著名的哑剧表演家马赛尔·马尔索（1923-- ，法国哑剧演员），以及世界各地马戏团中的所有哑剧演员和小丑，都是如此，他们表演着相同或相似的滑稽戏，模仿着最为野性的荒诞，唤起并征服着无形的种种障碍。

假面喜剧也叫不成文的喜剧，但它经常被当作是面具喜剧，即戴着面具的喜剧。演员的面具或假面使得他的性格类型很容易地被辨认出来。与古代或东方的面具相比，喜剧的面具是半截的，由薄薄的皮革制成，并且留出嘴巴和足够的面部来完成面部表情。

喜剧演员不戴假面是无法想象的，因为假面给了他对自己确信不疑的力量，并确认自己为潘塔龙或伊尔·多托雷，以及超越此刻身为即兴表演的演员之现实的威力。他需要与人物合二为一的幻觉，以便传达那种自以为是被扮演者的幻觉。简单地说，一个更大现实中的现实为他创造了这样一个世界，他在其中可以干最不现实的事情，并且使这些事情真实可信。

演员的假面不仅表明了他所表演的人物，而且还决定了他的动作语言，就像决定适合其类型的台词一样。戴上了一幅假面，就要求演员的姿态和身体动作必须是有意义的和能够引起联想的。丑角的黑色假面得溯源到古代的讽刺剧中去，剧中那些一贫如洗的仆人、小偷和拉皮

条的，或者外国奴隶们，必须用油烟涂黑自己的脸。普尔奇内拉那古怪假面的特征是个大鹰钩鼻子。伊尔·多托雷戴的假面则要么是黑色的，要么是肉色的，那假面只遮挡住他的前额和鼻子。两腮上的许多红点和一把短小的翘胡子——潘塔龙也经常戴这种假面——便完成了整幅假面。加上特点鲜明的服装和演员的方言，观众就能够立即辨认出他来。

喜剧的演员们知道怎样去吸引观众。倘若他们有足够的胆量去让女性登台，那么，科伦宾、伊娜莫拉塔和堪塔丽娜就不戴假面。而要担任这些角色的必要条件是，拥有一种笼络人心的性格和一对美丽动人的脸蛋。有时候，她们会戴上一种小巧的黑色金丝绒假面，也叫半截假面。但这种半截假面在当时乃贵夫人们的时尚，因此很难被当作是一种舞台假面。大多数贵夫人们都在大街上戴着这种假面；她们在家里接待客人或出访时，都要戴着这种假面，因为这种假面是其服装或化妆中的一部分；这些假面通过与其皮肤形成的对比，为这些贵夫人的面容增色不少，并且为其卖弄风情平添了某种神秘的丰韵。

有意思的是，假面和化妆居然在一个压制个性和个人冒险精神的时代里，起到了如此重大的作用。假面与激动、危险和逃跑相连。在封建主义的欧洲，尤其是在文艺复兴时期，假面与哑剧包容了游戏和威严这两种内涵。倘若你想去隐姓埋名，那就戴上一副假面好了。它是社交游戏的一部分，而按照这种游戏的风习，你可以藏在假面之后，让人看得见，却认不出来。只要你戴着它，你那隐姓埋名的行为就必须得到尊重。正因为如此，罗米欧戴上假面，就能够进入卡普莱兹的家，并能与朱丽叶共舞。尽管大家都知道他就是罗米欧这个可恨的蒙塔古家族之子，



8. 威尼斯的假面舞者们在彼埃特罗·隆吉（1702—1785）的绘画《威尼斯的狂欢节》中。（法国文化机构供稿）

但只要他依然戴着假面，塔巴尔特就不能向他提出挑战。

人们如何去解释假面至今尚存的威力呢？假面始于早期人希望变化的愿望。游戏的特征是很晚才加上去的。为了揭示人的身份，为了摆脱肉体的存在，以便同未知的力量达成交流，早期人感觉到必须消除自己的面貌。由于精灵曾被看作是存活于脸上的，所以，原始人便戴上了一副人造的脸，以允许另一个精灵的进入。动物假面属于第一批和最符合逻辑的形象与伪装，并且从未失去其想象的威力。它们在纪念酒神狄俄尼索斯的各种节日上曾经起到过重大的作用，而希腊的戏剧便由此产生。

早期的舞蹈很少有不用假面的。跳舞是对生活方式的一种祭祀仪式性的和不得已而为之的表现方式。早期人将节奏看作是一种大自然的永恒现象，并且感到节奏就存在于他们自身的内部。他们在一切可能的场合都会打出这种节奏，以进行一切举足轻重的活动；出生与成年、繁殖与婚姻、战争与胜利、丰收与狩猎、治病与驱邪等等。没有假面，他们便很难进行这一切。但与跳舞相比，假面的创造则是一种有意识的行为，而对它的使用也是带着对基本审美原则的充分认识的。赋予各种神秘莫测的体态以形态和意义，并且超越平凡以寻求人们通常只能朦胧意识到的东西，此乃人类的最初尝试。神秘的和巫术的力量常常得到的是魔鬼的力量，并且步入了假面制造者的手中；假面是人类精神成长中的第一个实例，而观念与材料的融合则在其中达成了一种艺术的形式。

神秘与巫术直到今天，一直是假面的制造与佩戴背后的重大力量，这一点我们可以在许多民族的民间传说和民间节日里得到证明，比如五朔节和圣诞节后第 12 天的主显节前夕、在英国节日中的化妆戏剧和瑞士的狂欢

节之中等等。与假面和祭祀感情相连的神秘剧，则大多是由死神唤起的。假面是我们对双重性存在，如日与夜、醒与睡、生与死、生动的脸与死板的脸等等的最为完整的视觉体现。假面那种在本质上说属于固定的和不变的方面——即那张尽管没有生命却又生机勃勃的脸——表明了，其最初的也是最为强大的内涵之一一直是与死神相关的。

假面中那神秘莫测的精灵是可加以抑制和转换的，但却从不是无声无息的。我们这个世纪注定要去发现假面的内在属性，比如毕加索（1881—1973，西班牙画家、法国现代派美术的主要代表）的刚果假面和立体主义、胡戈·鲍尔（生卒年不详，侨居瑞士苏黎世的德国达达派艺术家）和达达主义、玛丽·魏格曼（1886—1973，德国现代舞或称表现主义舞蹈的创始人之一）的表现主义舞蹈；奥斯卡·施莱默（1888—1943，德国画家、舞蹈家、理论家和设计家）在包豪斯建筑学院所做的实验、埃里克·霍金斯（1909—1994，美国现代舞第三代编导家）那神秘的世俗气氛，以及埃尔文·尼古莱（1912—1993，德国现代舞在美国的第二代编导家）那带有完整戏剧性效果的全身假面等等。难道我们不应将假面的再现与其在本世纪的突变经验，同此前此后发生的事情联系起来吗？

死神、魔鬼和愚人——中世纪最为普遍的象征——都真实地戴上了假面，以唤起并迎合想象中的某些形象。死神和魔鬼一直在劝善惩恶剧中以寓言性的人物反复出现着，而魔鬼登场则从来都是穿着打扮得希奇古怪，并通常戴着一副奇形怪状的动物假面。在宴会、狂欢节以及露天的大型表演中，各种各样的穿插节目都展示的是戴着假面的男男女女。

假面在当时广为流行。某种具有严肃意义的东西在佩戴假面的过程中，成了某种程式化的东西，而到了后来则成了游戏的事情。约翰·赫伊津哈在自己的调查研究中曾经指出，“在戏剧中……信以为真与装模作样之间的区别是怎样土崩瓦解的。戏剧的概念自然而然地产生于那种神圣的概念。”它可用对我们有所影响的任何经验来进行。对于进一步使用假面而言，奢华和游戏的潮流在风格主义时代中已是既成的现象。

在此后的两个世纪里，假面作为一种方便用品，作为一种发明，在大街上，在舞厅里，在剧场中，在一切节日里，都依然流行着。显而易见的是，这种时尚一直与假面喜剧共生着。在18世纪的60年代，知识广博的人们，包括编导家让·乔治·诺维尔（1727—1810，法国编导家和“情节芭蕾”的倡导者，芭蕾史上最著名的改革家）和作曲家克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克（1714—1787，德国作曲家）成功地制止了这种时尚。剧作家卡尔格·哥尔多尼（1707—1793，意大利喜剧作家）则与他们并肩战斗，他曾这样写道：

> 喜剧没有假面总是要更加自然和有力一些。假面总是干扰戏剧演员的表演，无论他是表演欢乐或者痛苦都是如此……他总是戴着一张“皮”制的脸。他可以随心所欲地经常用动作去表现并且变换自己的情调，但却根本无法通过自己的面部表情去传达那种撕裂着自己灵魂的激情……如今，戏剧演员需要拥有“灵魂”，而这处在假面之下的灵魂则是埋没在灰烬之下的烈焰。正因为如此，我以为应该铲除意大利喜剧

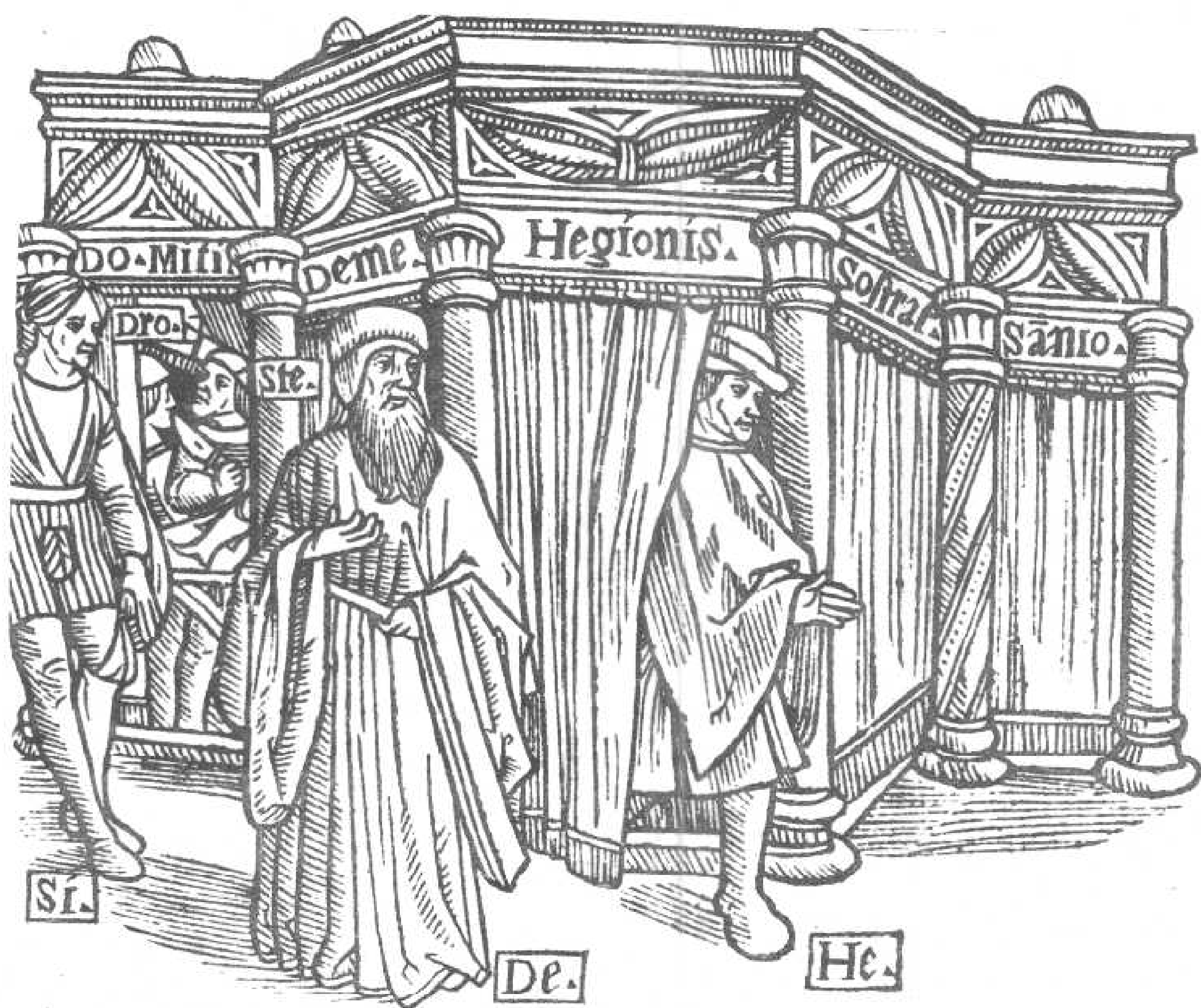
的假面，并用喜剧的表演去取代滑稽戏的表演。

游　侠　梦

据我们所知，剧场的形成和发展过程是缓慢的。中世纪关于舞台的概念——带着其特有的房屋或布景性装饰，并且安装在一些无挡板的平板车上——在16世纪前半叶依然是司空见惯之事。最早的英国剧场模仿的是某个小旅馆的院子，因为闯荡江湖的戏剧演员们习惯于这种环境。在法国，最早的剧场仿照的是一个网球场，而原因则是同样的。其整个空间又长又窄，就像古堡中那些大厅一样，而宫廷芭蕾则在此如鱼得水，戏剧也有时在此上演。这种大厅通常在一端有一个浅浅的台子，就像舞台一样，上面按照需要装饰着许多房屋。这种台子是个有限的空间，对于演出来说可谓拥挤不堪，就像当年的教堂合唱队挤在神秘剧或后来的奇迹剧中那样。

就像近乎其他一切方面那样，发展出我们今天剧场的具体形象之任务也留给了文艺复兴时期的意大利天才们。我们在罗马和弗拉拉、威尼斯和波洛尼亚这些城市里发现了它的最初端倪。当时的记录描述了院子里的布景设计。这种布景包括了一面后墙，其中有几根柱子支撑着一些拱形屋顶。柱子之间的空间可通过布帘去关闭和打开，而布帘之后则是些小屋，有些小屋还有后窗。这依然是一种设计简陋的舞台，带着某种中世纪的情调。

1484年发生了预兆着即将到来的重大变革的事件——人们发现了马库斯·波利奥·维特鲁维乌斯长达10



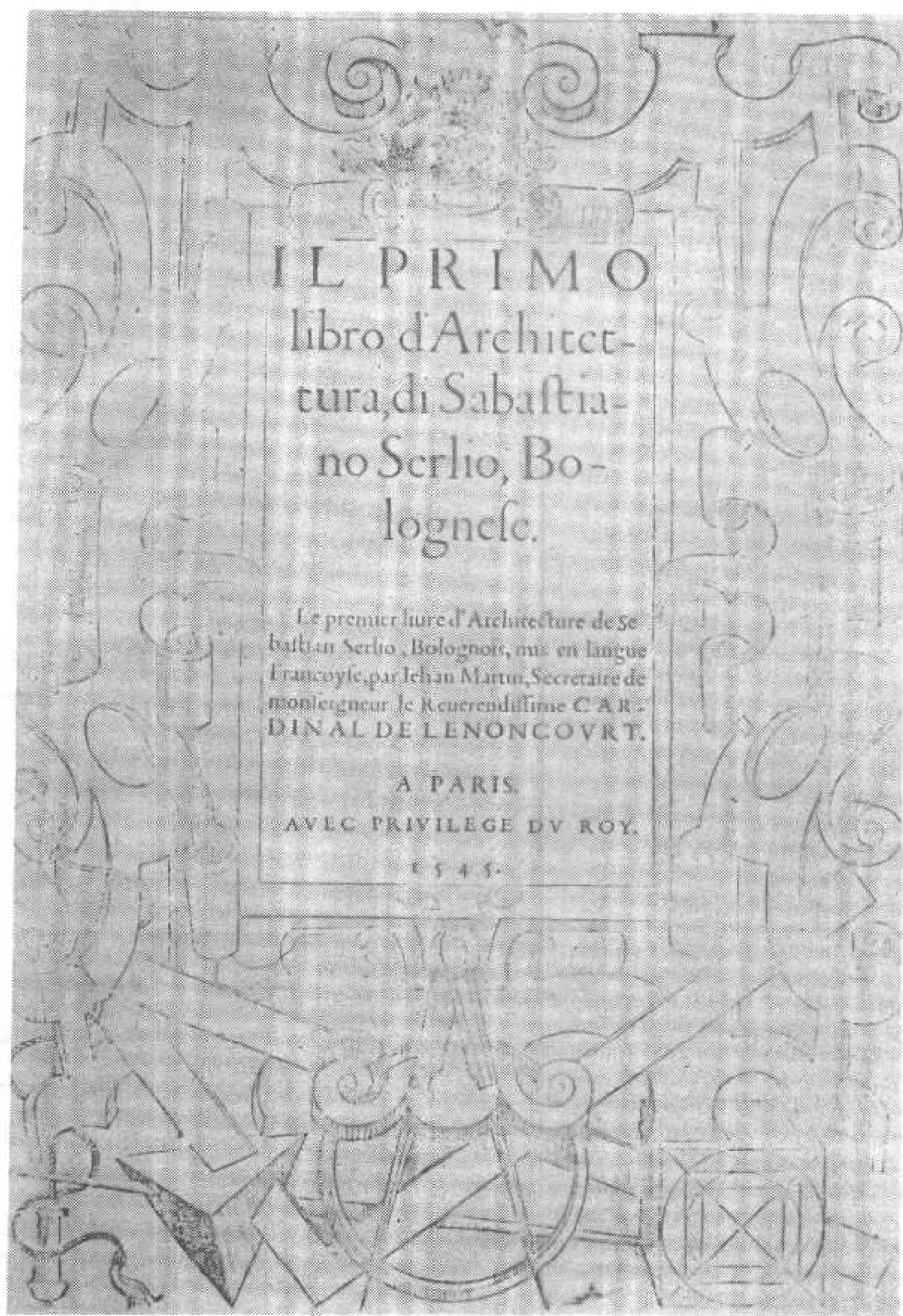
9. 文艺复兴时期的博学戏剧依然是以中世纪的住宅体系为基础的。这幅木刻画发表于 1493 年，表现的是古罗马喜剧作家普布利厄斯·太伦斯·阿费尔（约公元前 190—159）的戏剧中的一个场面。（法国文化机构供稿）

卷本的《建筑学》。关于维特鲁维乌斯这个人的情况，我们一无所知，只知道他是位出生于公元前 1 世纪的建筑家，并且一直活到了罗马第一个皇帝奥古斯都的时代。他的著作讨论的是建筑与城市规划。他以其希腊式的方法，去尽力保存古典主义的传统。我们可以想象，15 世纪的人

文主义者们对于任何一点真正的中世纪前的资料，是多么地如饥似渴。维特鲁维乌斯的著作立即成了知识分子和艺术家的《圣经》。此前在绘画中发生的巨大进步增强了人们的视觉意识，而彼特拉克浪潮就是以这种方式，去刺激大家都以十四行诗的形式最为详尽地写作的，这种方式成了知识分子涉足或谈论建筑设计的消闲游戏。

人们绝不应讥笑一切外行艺术的冲动。我们应该高兴地看到，正是由于人们多年来容忍了那些业余的十四行诗人们，米开朗基罗才能和莎士比亚一样，在这种诗歌形式中给我们留下自己的宝贵思想。这就是历史的见证。正是外行的建筑家最后产生出了两位真正的大建筑家——安德烈亚·帕拉迪奥（1508—1580）和塞巴斯蒂昂诺·塞利奥（1475—1554）。

塞利奥先是在罗马工作，直到此地于1527年为西班牙人攻占为止。他逃到威尼斯，在此撰写自己的论著《建筑学》，并连续发表于1537至1547年之间。他通过这本书证明了自己是一位古典主义的伟大学者。他按照维特鲁维乌斯的方法，为3种戏剧——喜剧、悲剧和讽刺剧或田园剧提供了布景设计。为悲剧设计的布景是一条街，街上布满了高大的宫殿，后部的拱顶上有一座塑像；喜剧的房屋具有中产阶级的风格，前面是一所高级妓女的住宅（在当时，人们不敢暗示可能会在那里发现一位贵族）。讽刺剧的布景具有那种意料之中的森林感觉——中间有一条石铺小径，两旁是密林、灌木和小屋。这一切都用精确的透视画在倾斜的舞台后部的一块天幕之上。这些布景设计对我们来说或许是一目了然和简单明晰的，并可能对欧洲的戏剧产生了最大的影响，直到18世纪初叶为止。



IL PRIMO
libro d'Architet-
tura, di Sabaſtia-
no Serlio, Bo-
logneſe.

Le premier liure d'Architecture de Se-
baſtian Serlio, Bolognois, mis en langue
Francoyſe, par Iehan Martin, Secretaire de
monſeigneur le Reuerendiſſime CAR-
DINAL DE LENONCOVRT.

A PARIS.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

1545.

10. 塞巴斯蒂昂诺·塞利奥（1475—1554）论述建筑和布景设计的名著中，第一卷的扉页，1545 年出版。（法国文化机构供稿）

相对而言，这些布景设计所更多具有的是基础性而非革命性。伊尼戈·琼斯在为假面舞会设计布景时遵循并且完善了它们。假面喜剧和随后两个世纪的一切戏剧都受到过它们的影响。在莫里哀和吕利的时代，布景的设计家们依然不得不将这些布景用作自己的指南。不仅如此，塞利奥的三维概念还似乎迫使芭蕾沿着同样的途径发展，并且坚持走"严肃舞蹈"、"喜剧舞蹈"和"田园舞蹈"的路子。到了17世纪末，路易十四皇帝的编导家皮埃尔·波尚（1636—1705）曾尽力去打破这种清规戒律，以及舞蹈人物中那痛苦的平衡样式，而这一切清规戒律和平衡样式均是芭蕾对当时的法国作家皮埃尔·高乃依（1606—1684）和法国剧作家让·拉辛（1639—1699）所热衷的伪古典主义的严厉风格所作出的呼应。

与我们这个时代潮流的变幻无常相比，当时在任何新方向上的发展和兴盛都会显得踌躇不前。无论塞利奥的贡献有多么重要，他依然模仿了古典式的风格，并使用了流行于中世纪的多层布景。舞台上的情节照旧是发生于房屋布景之外和天幕布景之前的。

当塞利奥获得了发言权之时，剧场的具体形象并未发生举足轻重的变化，而这种巨变直到帕拉迪奥经过长期而成功的建筑家生涯之后，于1579年末接受了一项任务——为维琴察的奥林匹克学院建造一座剧场时才到来。到那时为止，帕拉迪奥已经设计并建造了许多别墅、宫殿和教堂。他在撰写《建筑四书》时，曾称维特鲁维乌斯是"我唯一的师傅和指南"，结果给一代代的建筑家们留下了一本手册，而这本手册对于后来者而言，成了入门的教材。该书清晰而精确地描述了作者的种种思想和法则，配有由他亲自绘制的、具有较强表现力的插图，并且

再版过多次。

当维琴察的学院决定建造一座永久性的剧场时，帕拉迪奥感觉到，自己作建筑家的选择既是一种荣誉，又是一生中的最大挑战。直到今天看来，他的一切努力和成就都应以此项任务为顶峰。他曾想用最纯粹的建筑形式复古，但又总是试图将古代的形式与当代生活的种种功能融为一体。他用自己的典范教导着世界，使得一所房屋看上去仿佛就是一座古庙，其许许多多的台阶引人向上，直指那些古典主义的大柱，这种作法看上去是多么的容易——或许正是他使得这个过程显得过于容易。整个建筑被置于一个高台之上；还有一条柱廊，上面镶着三角形的人字墙，墙上则耸立着几尊雕像。难道他的基本建筑观念真的只是对称、不朽和熟练地使用古典主义的形式吗？到了16世纪中叶，帕拉迪奥已经促成了古典主义与未来需要的最终联姻。这是一次古典主义的复兴，但却不仅仅是唤起了过去。它带着自己的全部幻象，展现出了一条通向辉煌姿态和巴罗克戏剧性的道路。有人坚持认为，帕拉迪奥是进入巴罗克风格的第一步。他的作品在更大的程度上为帕拉迪奥主义扫清了道路，而他本人则因此受到过不公正的谴责，因为18世纪帕拉迪奥风格的建筑爆炸和维多利亚时代的种种错误使得每个银行看上去，都像是座经过更新的复古的希腊寺庙。

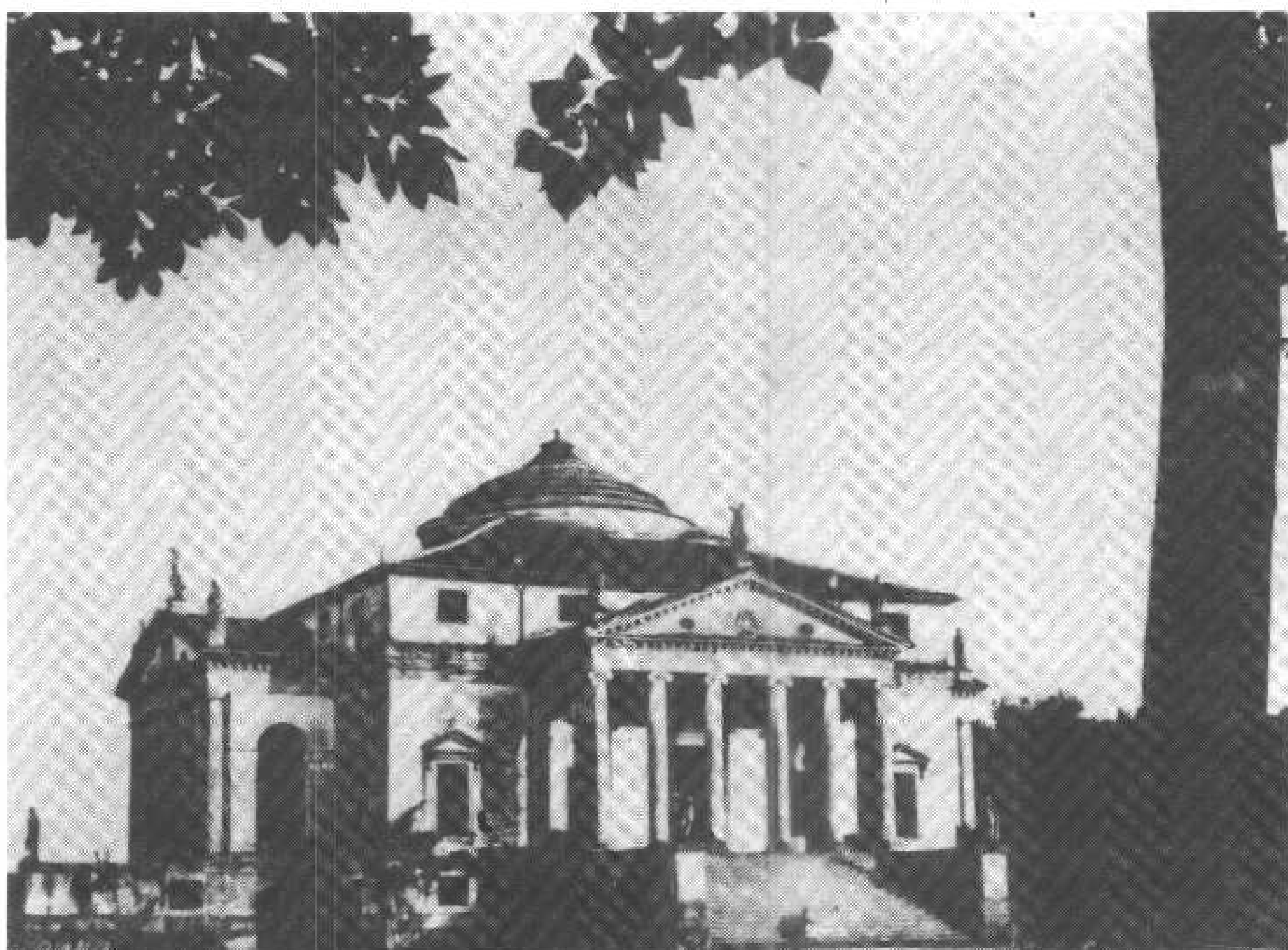
帕拉迪奥一生的成长中，有着循序渐进的若干阶段。他曾去罗马旅行。他目睹了过去的历史背景，却从未忘记自己所处时代的现实景象，并且很早就预见到了自己的使命。他一生为之奋斗的中心任务是将过去与现在融为一体。或许，他是在自己一生的最后一个阶段中，于威尼斯完成的这项任务。他在那里负责建造多座教堂。他在设

计奥林匹克剧场时，曾在最大程度上接近了罗马剧场的理想。这个剧场的布景是无法变换的。前台和拱形台口构成了一个完整的建筑统一体和一个狭窄的表演区，而这一切均与观众席紧密相连。

他自从在维琴察以"巴西里卡风格"（古罗马时代的一种长方形教堂或会堂的样式）取得成功之后，便接到了许多订单。他总是将诸如最佳材料和最低造价等问题记在心里。他无论是解决什么问题，或是设计桁架（悬空的骨架式承重结构）桥梁——他在这方面早于自己所处时代几个世纪——或是发明将水引向高处的方法，都证明了理想主义可以同现实主义联系在一起。他可以吸收风格主义的特色，却不失去古典主义的宁静、平衡和秩序感，这是文艺复兴时期最典型的风格。梦幻与现实的双重性、渴望与条件的联姻，这些特征在他设计别墅的时候，是最为强烈的。

在15世纪，各个城市的发展都带上了对商业和技术日益增多的开发。在城外拥有一座别墅的想法成为一个现实的世外桃源，而这本是富人的"周末"梦幻和回归自然的愿望。在所有意大利的城市中，威尼斯成了最为富有和最为强大的一个。威尼斯共和国当时鼓励建造的就是别墅，而非城堡，因为领袖们害怕后者那战争模样的威胁。拥有别墅成了一种时尚，而由于威尼斯有许多富人，所以在布伦塔河的两岸和整块领土上建造起了星罗棋布的别墅。来自威尼斯、帕多瓦和维琴察的贵族们在乡间度过自己的闲暇时间和炎热的夏季。意大利文中的"度假"（Villeggiatura）一词就是从"别墅"（villa）一词演化过来的。富人和贵族在那里过着消闲的生活，终日散步和狩猎。但他们也随身带去了聊天，以及对音乐和舞蹈的

热爱。



11. 位于维琴察附近的圆形拱顶别墅是安德烈亚·帕拉迪奥（1508—1580）最具代表性的设计。（意大利文化协会供稿）

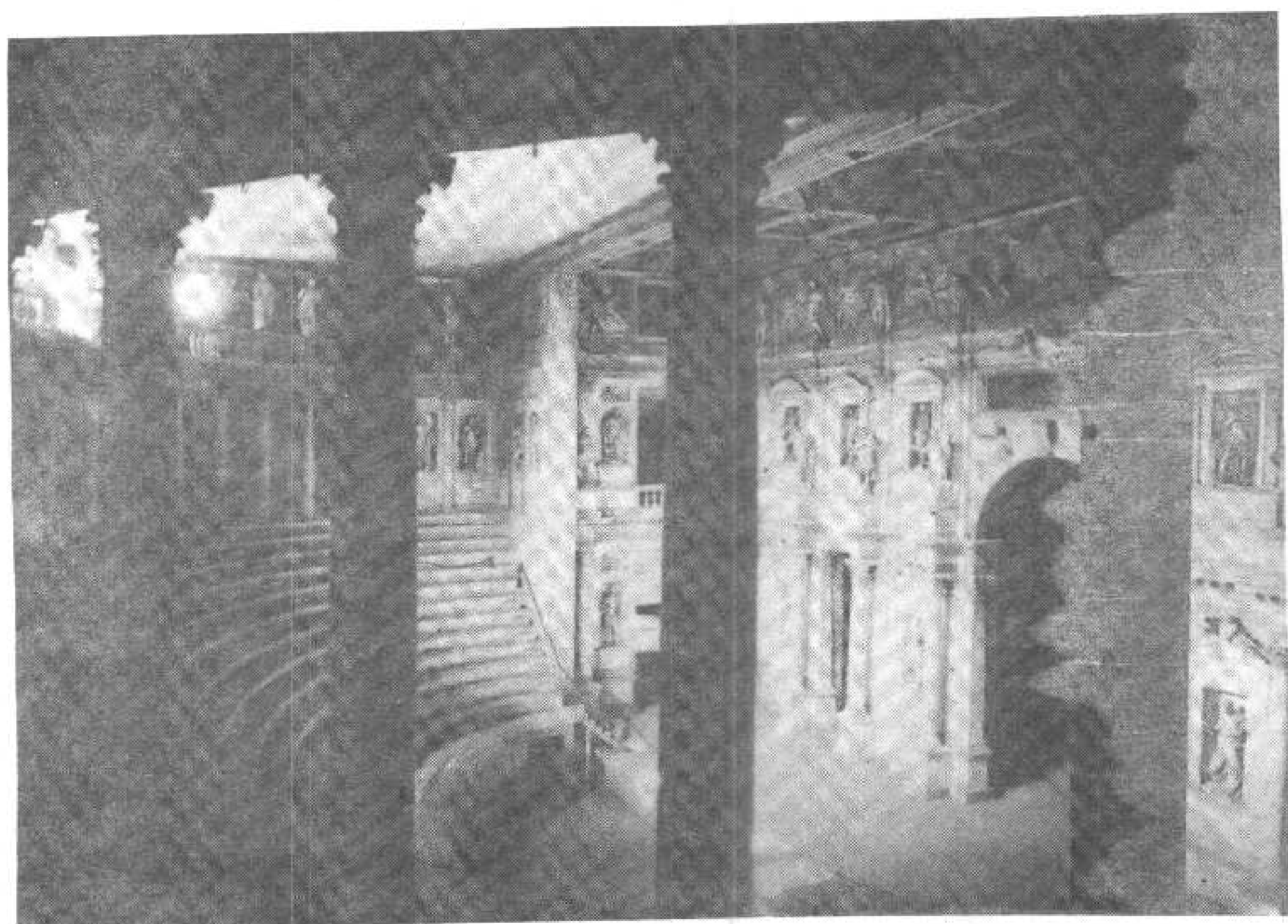
帕拉迪奥是建造这些别墅的大师，而这些别墅的壁画则展现了那些君主和夫人们的许多娱乐活动。这些娱乐比起17世纪末叶和18世纪法国那一切始于舞蹈姿态并且终于挑逗的娱乐来，似乎要严肃得多。帕拉迪奥用别墅的古典主义理想，为人文主义闲暇娱乐的功能创造出了一个框架。他的建筑目标是要创造出一种向上的感情，即实现“升华”一词最真实的意义，以达到精神的享乐。

高度得到了强调，但却牺牲了广度；即使是别墅本身，也上升到了高高的台基之上。这是文艺复兴时期的崇高的象征。

当帕拉迪奥应聘去建造奥林匹克剧场时，他已拥有着大量经验所形成的智慧。他内心感到，复活那曾由古人取得的伟绩之时机已经成熟：事实上，这本是个去联接曾经中断之处的时机。他感到，“我已在这座神圣的剧场中，为自己所犯的和将要犯的一切罪孽作过忏悔”，而这座剧场将成为他的创造性天赋的集大成。他没有想到，就在自己完成了设计并于 1580 年开始建造这座剧场之后，却无法再于艺术方面或者其他方面犯下什么罪孽。在他逝世后，他的徒弟和崇拜者温琴佐·斯卡莫齐根据他的计划完成了这项建筑任务。而据我们所知，剧场的具体形象就是从此始于维琴察的。

意大利的天才在法国

事实证明，文艺复兴时期的意大利人不仅是伟大的人文主义者和艺术家，而且是出色的商人。在 15 和 16 世纪，威尼斯积累了大量的财富，而各种视觉艺术和歌剧便在随后的数世纪中受益于此。所有通过发现新领地而变得日益重要的港口都变成了殖民地。意大利因其在欧洲的中心地位，长期拥有着兴盛的商业；到了 16 世纪中期，它受益于海外贸易公司来来往往的船只，并因此也成了一个思想活跃的地方，一个对船只上的货物和保险进行投资的地方。这些公司提供给公众以闻所未闻的各种机会，并且参与到其巨大的利润之中，而放债者和保险业则



12. 由帕拉迪奥在维琴察设计的奥林匹克剧场内部。(意大利文化机构供稿)

成为非常重要的商业特征。英国剧作家如马洛（1564—1593）的《马耳他的犹太人》和莎士比亚（1564—1616）的《威尼斯商人》等以社会为条件的戏剧就都是证明。夏洛克的对手安东尼奥是个按照浪漫主义理想塑造出来的人物，而对于一个16世纪的商人来说，则是完全不现实的。在当时的欧洲，每个商人都是收利息的，而他竟然会拒绝接收利息。当时所有来自欧洲大陆的船主们都以10%至15%的利率为自己的货物办理保险，而安东尼奥却不加保险地发出了自己所有运送贵重货物的船只。莎

士比亚作为一位剧作家，或许就是需要这种全然无知的人物吧？然而，安东尼奥的统计数字却证明，对新领地的发现给他带来了兴隆的生意。现代资本就是在这个时代完全站稳了脚跟，并且就在红衣主教们和世界上的公子王孙们的身旁，金融资本成了第三种世界性的力量。

在很长一段时间里，意大利国内感到了极其强烈的战争冲动，公子王孙之间勾心斗角，主教们与主教们、主教们与公子王孙们之间尔虞我诈——但与此同时，其精神上却得到了兴盛。意大利在金融和文化上的富有吸引了周围各大强国的兴趣。西班牙人、法国人和奥地利人的侵略数不胜数，并每每混杂着一国对另一国的复兴或毁灭，或通过联姻去加强自己的实力。充满敌意、强取豪夺和背信弃义常常成了莎士比亚的重大题材；然而，所有这些战争的规模都要比我们想象的相对小一些。当这种政治的权利游戏继续进行着，而意大利的大量地区为外国君主们所统治之时，意大利的公子王孙们却继续指挥自己的宫廷，营造美丽的建筑，并培育出各个门类的艺术。

在中世纪末和文艺复兴时期，法国的统治者们加强了自己的政治潜力，而法国则发展成为一个西方文明的中心。法国创造出了哥特风格的建筑和雕塑的珍品。到了16世纪，由于弗朗索瓦·拉伯雷（1494—1553，法国小说家和讽刺作家）、比尔·德·龙沙（1524—1585，法国抒情诗人）和米歇尔·德·蒙太涅（1533—1592，法国作家）等人，以及由他们领导的一群其他作家们的努力，一种日益加剧的文化觉醒预兆了法国在文化上长达数世纪的一统天下。法国人带着无坚不摧的勃勃雄心，立志要在其语言的优美典雅上、在其宫廷生活的灿烂辉煌上、在其创造者和艺术家们的才情焕发上，都胜过其他一切国家

一筹——而这一切都集中在了这个强大国家的创立之中。

法国人无论何时侵略意大利各地，都一定会精明地带上些艺术家和文学家，就像他们一定会带回战利品一样。当瑟孔迪尼的伯爵兼布里萨克的骑兵元帅于 1554 年征服了米兰时，发现那里有许多出类拔萃的舞蹈大师，并劝降了切萨雷·内格里（1536—1604 之后，意大利舞蹈家、舞蹈大师和舞蹈理论家）等人与他一道回到了巴黎。同是这场战役还为德·布里萨克方面赢得了另一个胜利——他还在一群由舞蹈大师蓬佩奥·迪奥波诺率领的舞蹈家和音乐家们中间，盯上了一位名叫巴尔达萨里诺·达·贝尔焦约索的小提琴演奏家。

相互通婚的情形对文化史发生过重大的影响。洛伦佐·德·梅迪奇这位乌尔比诺的公爵和洛伦佐大公的孙子娶了波旁家族在奥弗涅地区的马德林。他们的女儿卡泰里纳（1519—1589），或者叫卡特琳·德·梅迪奇，14 岁时便嫁给了奥尔良的公爵，28 岁时则因丈夫成了亨利二世国王而作了王后。她在自己的一生中——她的寿命超过了 3 位国王，尽管其中有两个是她的儿子，她还作过一些年的摄政王后——曾竭力阻止互相厮杀的吉兹派和胡格诺派不再挑起内战。但这场战争最终还是没能避免得了。她本人是位天主教徒，但却绝不是个杀气腾腾之人，她曾几次成功地部署了与胡格诺派的和平。但是一切都无济于事，清教徒与天主教徒之间的仇恨和暴虐促成了一个暴力政治的时代。人们的激情一直处在最高潮；整个 16 世纪的法国为不断发生的悲剧所笼罩，并最终导致了屈辱的圣巴托罗缪大屠杀（1572 年 8 月 24 日，法国国

王查理九世下令在巴黎屠杀胡格诺派教徒)，当时的残杀场面惟有希特勒在1938年搞的“水晶夜”(即鲜血成河的大屠杀之夜)可以相比，但却有一点区别，那就是法国的大屠杀带着较多的冲动和较少的秩序。

卡特琳从乌尔比诺和佛罗伦萨随身带去了对狂欢作乐和雄伟壮观、优美动人和奢华铺张的热爱。作为亨利国王的妻子，她不得不让位于国王的情人戴安娜·德·普瓦捷，直到国王于1559年逝世为止，当时她40岁。在随后的30年间，她统治的这个国家一直处在痛苦之中。早在少女时代，她就曾为订婚而到过法国，护航船只有60艘，而在她所乘坐的那艘船上，“紫色的布料船帆”刺绣着真金……着陆时，一支格外壮观的队伍开始穿过城市……”。她在法国土地之上的起步就像她对新生活的梦想一样富丽堂皇。但接踵而至的宫廷生活却是痛苦和耻辱，充满了对一个与皇亲国戚相比之下成了外国中产阶级，甚至是平民百姓的女子的种种阴谋。她9年没能生下个孩子，面临着离婚的危险，却突然间生出了一个继承人并因此得救。她从未失去自己的自制、尊严和对生活中美好事物的热爱。

血迹斑斑的土地顶着长夜漫漫的天空，却长出了一朵可爱的鲜花。当然，关于这朵舞蹈新花的一切都只能是处在雏形之中的。然而，它却是对展示剧场舞蹈进行的一种轻车熟路和颇有见地的新奇尝试：这就是《皇后喜剧芭蕾》，它是由卡特琳订制的，其耗资巨大在当时可谓吓煞人也。或许，卡特琳为的是向世界证明，这个国家的内部已经再次获得了和平，而一切战争都无法削弱法国。事实上，仅此一部作品就足以在整个西方文明世界中成为开路先锋了，并且有上千位特权阶层的观众在那座小波旁

皇宫的恢弘大厅里目睹，成为对国库的一个沉重打击。占有统治地位的派系毫不考虑崩溃的隐患，只要一贫如洗的农夫和负担沉重的商人所交纳的更高税款能够再次填满银柜即可。亨利三世国王的外交部长对这次辉煌的事件深表感谢，因为它提高了法国的声望。

这是一次气势恢弘却并非与世隔绝的经验：人类从来都懂得怎样在罗马着火之时虚度时光。对于卡特琳来说，则有许多的原因，她要再次向法国人证明，一位梅迪奇家族成员的趣味是多么地完美无暇，而她的眼睛和心灵与美和艺术又是多么完全地协调一致。卡特琳营造并装饰了杜伊勒利宫及花园，而一旦国内的形势允许，就要在此举行豪华的庆典和盛宴。枫丹白露宫和卢浮宫还定期安排铺张的娱乐活动。就在那圣巴托罗缪大屠杀的一年之后，为了欢迎波兰大使去巴黎向昂儒的公爵，也就是后来的亨利三世国王，奉献该国的皇冠，又演出了《波洛奈兹芭蕾》。这个舞蹈因由代表法国16省的16位宫廷女子完成的复杂构图而声名大振。人们对此群舞的精确构图和舞者们熟练的相互穿插，以及由此创造出来的舞步形态的复杂形象激动不已。假面当然也得到了使用，关于这出芭蕾的许多报道中，有一篇是这样写的：

> 仙女们下凡了，将这出芭蕾跳了两遍；先是戴着假面跳的，然后是不戴假面跳的。这些波兰人对这秩序井然的混乱、这结构严谨的芭蕾片断和迥异不同的音乐叹为观止，并称法国的舞蹈乃地球上所有的国王均无法与之媲美的。

实际上——精确地说，自从切萨雷·内格里这位舞



13.《皇后喜剧芭蕾》(1581)中的一个场面。巴尔塔扎·德·博诺耶(15?? —1587)曾经说过:“最为动人心弦的景观就是喷泉的登场……其装饰气势恢弘,可谓前所未见。”(法国文化机构供稿)

蹈大师于 1554 年被带到巴黎以来——带有构图的舞蹈就已成了法国的时髦，而这种时髦已经存在了一段时间，并且成为于 1573 年演出的《波洛奈兹芭蕾》获得伟大成功的部分原因。但是，这出芭蕾是绝不能与诞生于 1581 年 10 月 15 日小波旁皇宫大厅的那出芭蕾相提并论的。那个场合本是玛格丽特·德·沃德蒙——皇后路易丝的妹妹——与茹瓦约斯的公爵结为伉俪的婚礼。巴尔达萨里诺·达·贝尔焦约索此时已经来到法国近 30 年，他不仅将自己的名字法国化成了巴尔塔扎·德·博若耶(15?? —1587)，而且将自己整个的行为方式和生活观念都法国化了。

据林肯·科斯坦(1907— ，美国艺术和舞蹈史学家、美国芭蕾创始人之一)说，博若耶是“一位出类拔萃的音乐家，一位聪明伶俐的奉承者，一位机智灵敏并具有令人愉快的想象力之人”。当博若耶为大型庆祝活动设计的计划得到接受之时，他的伟大机遇便来临了，这就是后来通称为《皇后喜剧芭蕾》的那部作品。他决定给予“舞蹈以首要的标题和荣耀，而给予故事以次要的地位，这就是我所指的‘喜剧’，他更加感兴趣的是优美的、安宁的和欢快的结论，而不是其角色们的性格，因为这些角色几乎都是些仙男仙女，或者英雄人物”。

当他谈到“恢复一部如此遥远的古代风习并可被称作是现代的作品”之时，是不会想到一个悲剧性的结局的。他曾涉及到古罗马诗人普布里厄斯·维吉尔·马罗(公元前 70—前 19)那古典田园式的作品，维吉尔的世外桃源得到了重铸、移植和异国化。这个巨大的潮流席卷了整个 16 世纪甚至更加久远，直到巴罗克阶段之中。这种时髦的影响之大，使得人们倘若不将自己的诗歌田园化，

就无法发表。从托夸托·塔索（1544—1595，文艺复兴时期的意大利诗人）到埃德蒙·斯宾塞（约1552—1599，英国诗人）、从菲利普·西德尼爵士（1554—1586，英国军人、外交家、政治家和诗人）到约翰·弥尔顿（1608—1674，英国诗人），文学家们的作品被仙后们、仙男仙女们、牧羊少年们和山林水泽仙女们搞得拥挤不堪。莎士比亚在那个世纪结束之时，于自己的戏剧《如愿以偿》中耻笑了这种疯狂。

博若耶的布景是田园式的，反映了转瞬即逝的欢乐。他的计划得到了接受，只因其似乎适合于那个特定的场合，而他的台本初稿却是全无惊人之笔的。但毫无疑问的是，他所试图搞的东西只会令人皆大欢喜，而不会得罪任何人。博若耶不是一位深刻的思想家；他的所作所为无一是什么别具新意的，尽管他自视其作品为一部“新奇之作”。他只是简单地将自己所熟悉的各种成分融为一体，而在其他所有人看来，他的这部作品在艺术上是站得住脚的，而整体上却只是悦人眼目的。

他在印刷的脚本里骄傲地宣称：“我可以说，我在一部结构恰当的作品中，使眼睛、耳朵和理解力都得到了满足。”从他的描述来看，其中有音乐、歌唱和舞蹈，有语言和漂亮的服装；布景设计令观众神魂颠倒，他们被那些令人想起洛伦佐·德·梅迪奇的狂欢式文艺演出的彩车搞得瞠目结舌。最为激动人心的布景形象之一是一座喷泉的出现，这个形象真的堪称为美妙动人的设计，巧夺天工到了极致，而上面的装饰则可谓到当时为止最为辉煌灿烂的。喷泉上设有3层水池，上面装饰着若干雕塑，而那些雕塑又都是由经过抛光的金银所铸造的，另外还有些人，他们戴着想入非非的假面，穿着宽大雍容的衣服，

陷入镶着金箔的白缎之中。香水从最高的那层水池里喷涌而下。皇后坐在自己的车中，由11位皇家女子簇拥着，代表着“从喷泉上爬下来的”水神们，而10位小提琴演奏家们则坐在喷泉上面，开进了装饰得富丽堂皇的大厅，然后便“开始演奏这出芭蕾的第一段舞蹈”。他们跳的是什么舞，我们无从知晓。但这种舞蹈不可能幅度太大，因为舞者的服装不允许作出任何远远超过帕凡舞的特定动作。

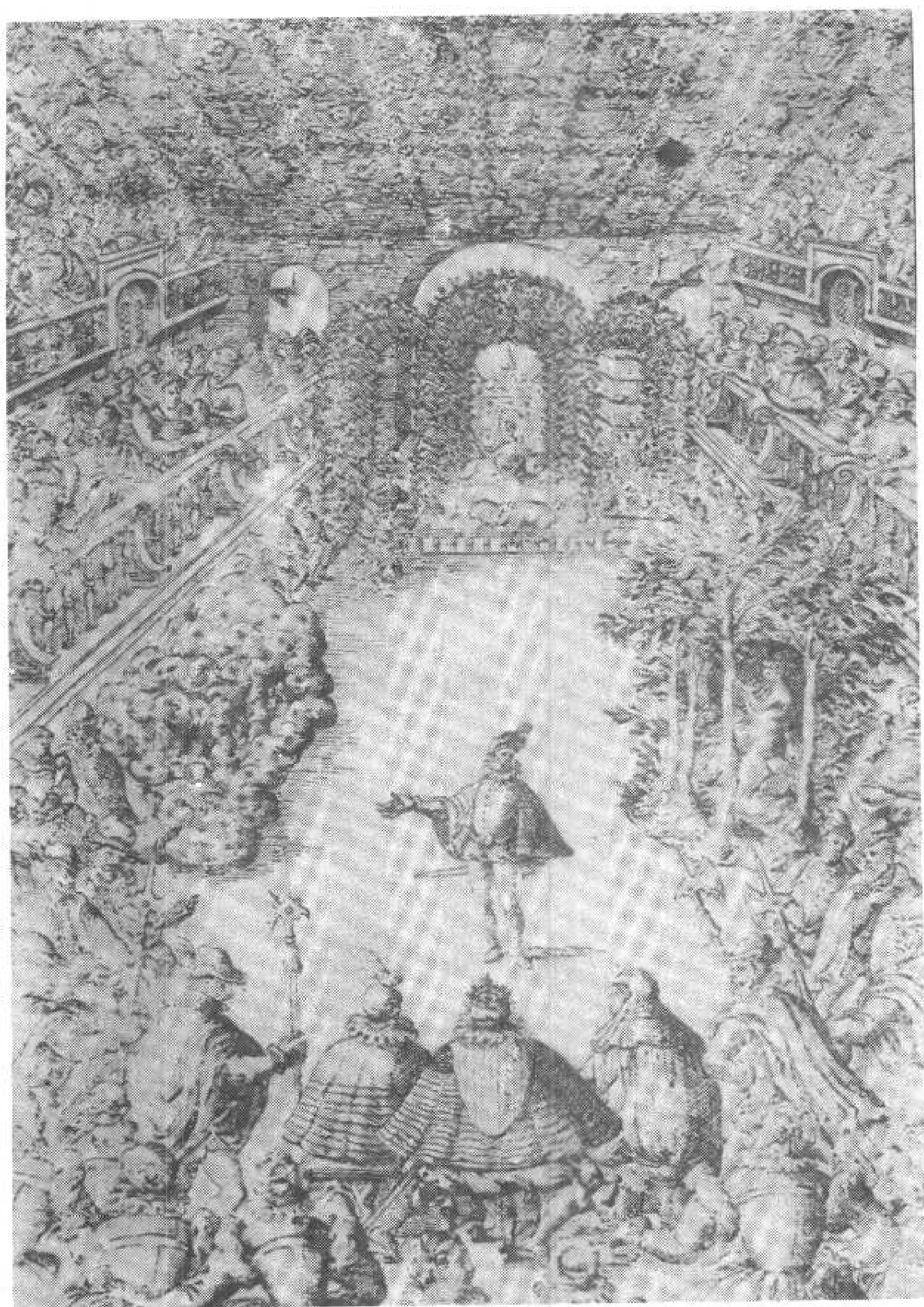
如同所有的这种场合一样，最后会有礼物颁发，然后是一段大型的宫廷芭蕾。皇后和其他的贵族女性打扮成众水神，“引导着公子王孙们跳起交际舞来；这种舞跳完之后，他们又开始跳布朗莱舞（16世纪大为受宠的宫廷舞蹈）和其他习惯在盛大节日和庆典上跳的舞蹈”。

用一个欢快的舞蹈来结尾，这不仅是一种令人赏心悦目的事件。这个让舞蹈去为戏剧作品服务的过程，为随后百年间的所有芭蕾表演建立起了一种模式，结果在英国的假面戏剧和反假面戏剧中达到了高峰，此刻，戴着假面的舞者们会在大型的终场舞蹈中“将平民百姓淘汰出去”。博若耶提到了布朗莱舞，这个舞蹈在当时深受喜爱，但却来自法国各个偏远的省份，如勃艮第、奥弗涅，甚至来自苏格兰和马耳他，当地的人民保存了这种舞蹈的充沛精力。在那些“习惯性”的舞蹈中，还有加亚尔德舞，这个舞蹈早在1530年间，就被看作是那个时代的放荡精神的一面镜子，并且的确是一个充满了狂欢和力量的舞蹈。帕尔纳克的《舞蹈史》曾提到，而大多数关于舞蹈书藉的作者也都引用过这样的说法：据说，英国的伊丽莎白一世女王每天早晨都要完成6到7个加亚尔德舞。也正因为如此，莎士比亚在《亨利五世王》中这样写道：

……王子就是我们的统帅
他说你过多地品尝了自己的青春气派，
并吩咐你去接受这样的意见，
在法国没有哪个舞蹈能比加亚尔德更轻快。

神话的人物和形象，以及类似美德、好运和良机这样的抽象（我们依然可在几十年后的意大利作曲家蒙泰威尔第的多部歌剧中发现这一切），都被具体化为女神，而这一切则是我们熟悉的概念。因此，博若耶使用的概念是他的观众已经理解了的。美丽的女神喀耳刻这个《皇后喜剧芭蕾》中的主要人物经常被看作是生活中好运的代表，她可以将人与物变形。这出芭蕾一开始是一位流浪绅士在抱怨喀耳刻的威力和愤怒，而他本人则勉强从中逃脱；剧中的故事调动了众女神们和仙女们、半人半鱼的海神们和半人半鸟的海妖们，甚至还有商业神墨丘利和主神朱庇特，他们作为古希腊戏剧中用舞台机械送出来的解围之神，或者此时此刻的意外救星，最终会使用自己的雷电，去击打喀耳刻，然后解救出俘虏们。

这个故事中的一切都带着象征性。女巫被理解成邪恶的角色：那欢快的结尾证明了，邪恶是没有好下场的，而朱庇特的雷电中则包含着正义。那位流浪绅士指的是时间，漫无目标地徘徊在永恒的王国之中。按剧本上说，喀耳刻将他抓了整整一年；因此，我们在这出芭蕾中，就有了 4 种贞洁和 4 种美德，以象征四季。流浪绅士被帕拉斯·雅典娜和朱庇特二神解救，因为他身为时间之灵魂或精髓，是不能消失的；相反，他必须存在下去，并且每年都得当俘虏，然后发牢骚，长此以往，无休无止。



14.《皇后喜剧芭蕾》(1581)的开幕场面。(法国文化机构供稿)

在《皇后喜剧芭蕾》中，令人越来越感兴趣的是古典神话中的隐喻意义、田园风格的世外桃源概念，以及新发明的穿插性舞段——这些大多轻松的舞蹈娱乐本是出现在宴会的空隙之间的。另一种综合也与这出芭蕾紧密相关，这就是在让·安托万·德巴伊夫的学院（此乃这位16世纪诗人首次尝试建立的一所学院）以一种非常实际的方式去尝试的东西，并且成了所有人谈论艺术时的话题：即各门类艺术的综合。莱奥纳多·达·芬奇便是以这样一句话去开创自己的潮流的："绘画乃一种用来观赏的诗歌形式"。人们开始意识到各门类艺术之间密切相连的关系，而可以预料的是，到了理性的时代，各门类艺术还会与各门类科学紧密相连。

博若耶是这样奉承宫廷中的男男女女的："大家都相信，就理解几何的比例来说，阿基米德也无法胜过在这出芭蕾中使用这些比例的公主和夫人们。"博若耶因为自己取得的成就而得到极大的荣誉，而在所有的赞美之中，都似乎免不了要将他与阿基米德（公元前287—前212，古希腊的数学家、发明家，叙拉古扎的僭主希埃罗的廷臣）相提并论。描述这次盛况的许多十四行诗中，有一首称颂他的诗是这样写的："喀耳刻对我的魅力比不上这出芭蕾那妙不可言的动作，即使是喀耳刻本人也必须屈服于那天国的威力。"博若耶在他的脚本中写出了自己的看法："实际上，这些妙不可言的动作不过是按照几何的图形去调度跳群舞的人们，并且有若干乐器那多变的和声来伴奏罢了。"

几何的概念似乎在博若耶的心目中占据了最为重要的位置，因为这种概念在他那个时代依然是个非常时髦的术语。对于中世纪的男男女女们来说，几何拥有某些神

圣的内涵，而上帝被想象成了伟大的几何学家，宇宙在人们的眼前变成井井有条的形状，并且反映在中世纪教堂那和谐的建筑之中。文艺复兴时期的人们将一切都延伸进世俗性的内容之中，继承了对几何的笃信，并且禁不住去强调其科学的意味。倘若没有这种对几何的如痴如醉，菲利波·勃鲁耐勒斯契（1377—1446，意大利佛罗伦萨风格建筑家，著名的佛罗伦萨寺便是他的杰作）便无法发现透视的规律——而没有透视，首次出现的编舞概念也就只得呆在侧幕条中等待。人体形态和几何的有机美是在风格主义时代的人们眼中，达到了无限和谐的最高点的。

早在1503年，蓬波尼奥斯·戈里克斯就在其专著《建筑学》中赞美了这种思想，并且将人体的精确和谐与运动中的人体同几何与音乐的理论相提并论："将人体塑造成如此模样者一定是一位出类拔萃的几何学大师，一位举世无双的音乐家！"一些此阶段的画家们，比如说卢卡·坎比亚索（1527—1585）就证明了，他们陶醉于样式的有序感这种观念。坎比亚索的人物们常常表现出这位大师对各种侧浮雕体积术结构和立体主义的简化之追求，从而创造出了这样一种印象——人体的有机力学喜欢将自身抛入各种游戏动作的变奏之中。博若耶出于对自己所处时代的精神心领神会，将这种对几何的普遍性之迷醉变成了若干编舞的概念。

博若耶并非《皇后喜剧芭蕾》的舞台总监，而只是它的脚本作者和编导家。他不得不请人撰写歌词和音乐，并负责布景设计和服装。路易丝皇后或者是宫廷，则必须对这些事情进行决断。比尔·德·龙沙这位法国当时最伟大的诗人依然在世，但国王的救济品分发官拉·谢斯纳



15. 卢卡·坎比亚索（1527—1585）在他的这幅设计图中，开了 20 世纪立体主义之先河。他称之为《七人游戏》。这几乎就是一种可以舞蹈起来的概念，其结构化与体操化的意图已经发展到了一个转折点上。（意大利斯卡拉/编辑专用彩色图片档案馆供稿）

耶却受命去撰写歌词。由于法国不惜从意大利的文化中“贷款”，他们或许会去找温琴佐·伽利莱伊（约1520—1591，意大利琉特琴演奏家、作曲家、天文学家伽利略·伽利莱伊之父）求援，伽氏当时刚刚出版了《关于古代音乐和现代音乐的对话》，并在其中对柏拉图的种种原则和古希腊的音乐深表敬意。然而，却是皇后的一个名叫博利厄的亲戚，在雅克·萨尔蒙的帮助下，写出了无伤大雅的音乐。而惟有雅克·帕丁因设计了服装和布景，而傲然挺立于这次盛大的场面之中。

近400年之后，历史依然记得这出《皇后喜剧芭蕾》应有的功劳和某种威严。无需我们来过分强调它在艺术表现上的革新特征，它当之无愧地拥有自己所应有的位置。它说明了这样一个问题：芭蕾作品一旦搞得过于庞大，便会由于经济原因而无法重演。接踵而至的作品便会连《皇后喜剧芭蕾》的微缩版也算不上了，因为这些芭蕾中没有一出曾在其舞蹈节目中发展出一条情节线索或者任何有机联系。只有某种假面戏剧和某些不再是真正壮丽辉煌的——而只能配得上“假面芭蕾”名称的舞蹈。

贵族和富裕公民们均接受了各种样式的假面芭蕾，因为这些娱乐并不死抠教条，也不要求对古代风习或者神话有什么事前的认识，便能更好地理解。这些假面芭蕾一直是一种演说、歌唱和舞蹈的松散组合，也是对1581年那个伟大先例所作的呼应，但却令人吃惊地缺少内容和方向。一种更加强调音乐、歌唱和哑剧的作品被称作“音乐话剧芭蕾”，这是英国假面戏剧和歌剧的前身。假面芭蕾的各种变奏产生了“开场芭蕾”，后者包括松散地结合在一起的若干舞蹈节目。这种形式对于幕间插舞的发展具有重大的历史意义。这当然纯粹是为了舞蹈的舞蹈，

而这种舞蹈为参加表演的贵族们所喜爱，就像至今依然为大多数舞蹈爱好者们所喜爱一样。幕间插舞在从吕利到巴兰钦的编舞中一直得到了使用，并始终能够表现舞蹈家的技术光彩。但这种形式的潜在危险是那欢呼声背后的肤浅和远离芭蕾的主题。

这些开场芭蕾在继《皇后喜剧芭蕾》之后的70年间，一直是枯燥无味的。其原因可在长期流行于法国的种种社会政治问题中找到。倘若在像《皇后喜剧芭蕾》这样一个重大的突破和这样一篇令人难忘的艺术宣言之后，接踵而来的居然是一种打着哈欠似的空虚，并且没有外部环境去影响这种发展，这在诸门类艺术史上都可谓独一无二。《皇后喜剧芭蕾》的正面形象是为了若干政治目的去炫耀豪华的场面，但它所包含的内容却是极有价值的。这种成就怎能一下子便土崩瓦解成这样软弱无能的模仿和有气无力的放松练习呢？它是否由于为了再生，已被迫等待了近一个世纪，并在历史上来得太早了些呢？它当然没能在创造出自己来的那个封建社会中，扎下足够深的根来。

吉斯家族（法国洛林公爵的家族，16世纪时影响巨大）反对卡特琳实行宽大政策的意图。她的对手们在16世纪的70到80年代，组成了一个强大的“神圣同盟”，并且发誓要用武力抵抗那些试图“毁灭天主教和国家”的人们。他们坚持了自己誓言，很快，亨利·德·纳瓦尔（1553—1610，法国国王，即亨利四世，1589—1610在位）这位新教领袖、亨利·吉斯公爵（1550—1588）兼天主教领袖与亨利三世国王（1551—1589，法国国王，1574—1589在位）之间相互打了起来。他们从国外——从英国、西班牙，教皇和德国王子们那里寻求支援；而各派

都从瑞士召集来了雇佣兵。亨利·德·纳瓦尔赢得了这场战斗，但却没能立即赢得整个战争。巴黎人害怕那些新教徒们，而吉斯公爵无视国王亨利而带兵进入市区。巴黎到处设置了障碍。国王逃跑了，但又回来了，并派人暗杀了吉斯公爵和他的兄弟吉斯红衣主教。他还将妄想登基的波旁红衣主教关进了监狱。亨利三世此刻没有其他选择，只能与新教徒们结为联盟。两位亨利国王集中了双方的兵力，开始再次攻占巴黎。很快，亨利三世遭到暗杀，只剩下了亨利·德·纳瓦尔。纳瓦尔后来成了亨利四世，最后攻克了巴黎，并同时改信了天主教。他与西班牙的战争直到1598年才宣告结束，并最终通过《南特法令》而成功地恢复了宗教的宽大政策。

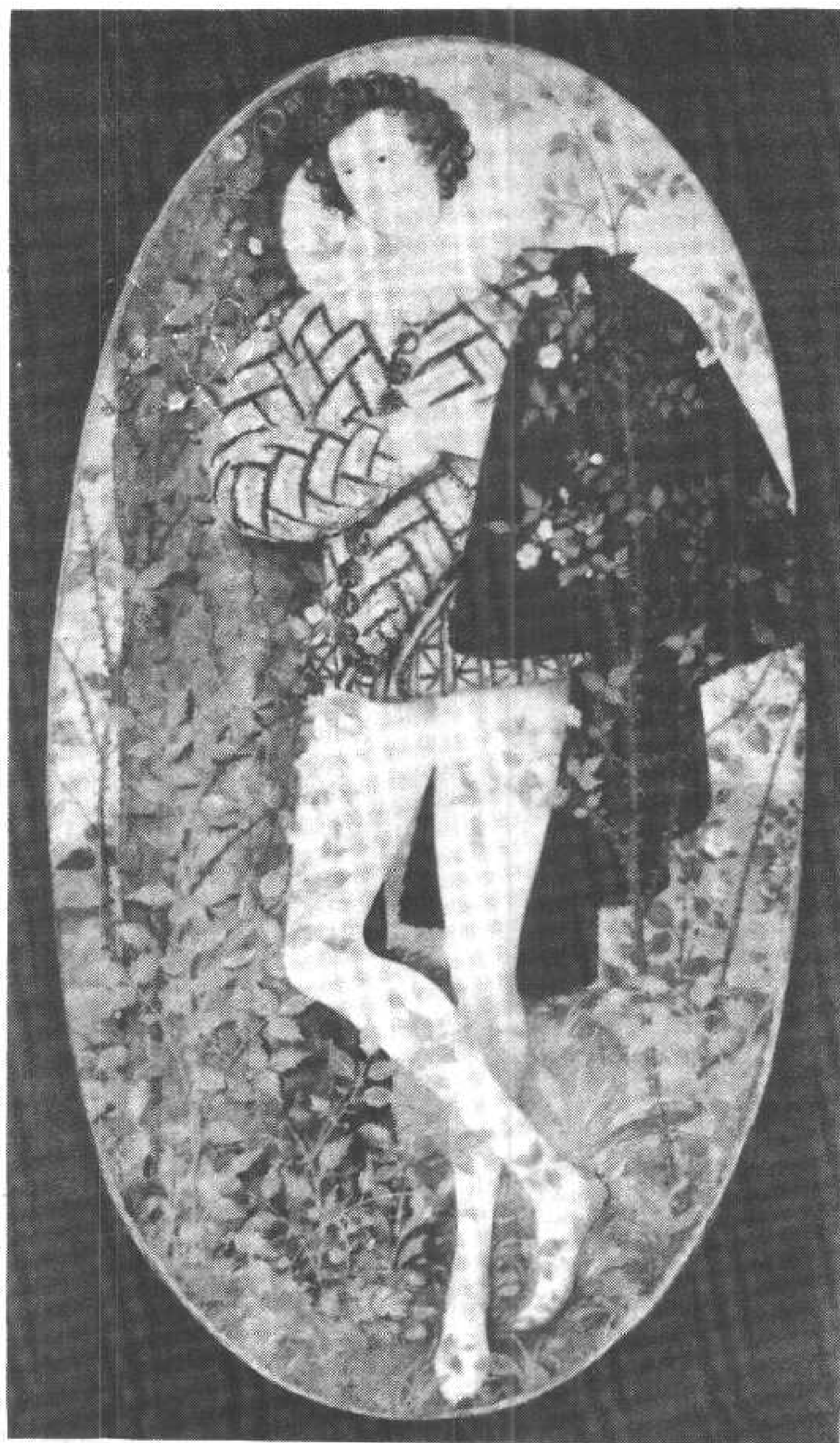
这就是16世纪80到90年代的政治气候。在这些近乎无政府的骚乱日子里，政府靠着出卖国家的职位来维生。乡下贵族的经济遭到毁灭，并将古堡和财产出卖给生意兴隆的商人，而这些商人则由于得到了领主的产业而获得贵族的头衔。他们为贵族带来了新鲜的血液，而这种新鲜血液或许正是急需的。对于一门艺术形式的发展来说，还有哪个阶段比这20年更困难呢？

《皇后喜剧芭蕾》的观念和希望丢失在内战之中和那些统治着有闲阶级的暴发户们身上。他们满足于观看几个戴着愚蠢假面的音乐家登场，然后或此前是一群手持火炬者；然后是舞蹈家上来，其服装或假面可能漂亮，也可能古怪，他们左右舞动，相互鞠躬，优雅地前后走动。这种形式得到反复，最后是大家都加入到交际舞之中。有时候，进行表演的是杂技演员或哑剧演员，而非舞蹈演员。当时还没有剧场，所以演出和舞蹈都在大厅里进行，而较大规模的活动则在卢浮宫、市政府，或者小一些的公

共的或私人的厅堂里举行。17 世纪初，小型剧场建立了起来，在此表演的娱乐又回到了此前时代的田园的和神话的题材上去，主题也在音乐话剧芭蕾之中出现，而这种形式则更加偏重音乐一些。开场芭蕾正是从这些小型的演出中发展起来的。

尽管出现了这些战乱，这种演出依然在法国各地进行着。一位善于计算者认为，从 1581 年《皇后喜剧芭蕾》的诞生到 1610 年法国国王路易十四演出《阿尔辛那》，其间总共进行了 800 多场这种规模较小的演出活动。《阿尔辛那》这出芭蕾以一种田园风光为背景，熔喜剧芭蕾和音乐话剧芭蕾的特征于一炉。手持火炬的小听差们装扮成绿色的蜗牛爬出树丛，而小提琴手们则打扮成火鸡跳舞嬉戏。这便是那逝去的 30 年中的表演方式。当女巫阿尔辛那离开森林，然后面向国王的宝座歌唱之时，那与她相呼应的山林水泽仙女们的群舞则似乎只是对博若耶 1581 年那成功宣言的贫弱模仿。芭蕾将自身从外行艺术中解放出来，然后才进入了一个更加严肃的阶段，但这是又过了几十年之后的事情了。

我们对于人们的普遍行为和将他们聚集一堂的交际舞知之较多，因为到了 15 世纪末叶，首批印刷厂开始运作，印刷了许多关于这些题材的书籍。自从古滕贝格的《圣经》大约在 1455 年断断续续地开始印刷之后，其数量之多令人吃惊。关于礼仪的首批书籍之一是巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内伯爵于 1528 年出版的《廷臣》，这本专著论述的是完美的朝廷臣子，简述了贵族的理想形象——衣冠楚楚加精神抖擞，并且在道德抱负上完全与文艺复兴时期协调一致。卡斯蒂廖内也道出了自己对舞蹈的旁



16. 尼古莱斯·希利亚德的绘画《玫瑰丛中的小伙子》：这种完美的廷臣形象很有代表性。（版权属英国皇室所有，维多利亚与阿尔伯特博物馆供稿）

白。比如，他认为，布朗莱舞应该只在私下里跳（“在私人卧室里，而非公共场所里，除非他戴上假面”），这样，舞者便敢于不戴假面，并在一种充满更大活力的舞蹈中表现自己。

这段话的全文是这样的：“在公共场所和私人场合里，还有其他一些像舞蹈一样的练习可作；在这方面，我以为，廷臣应该给予注意，因为当舞蹈在许多人到场和在一个挤满了人的大厅里进行时，他尽管动作柔美而轻盈，但或许还应保持某种尊严；尽管他或许自我感觉非常敏捷，并且对时间和节奏的把握也是得心应手，但还是请他莫要尝试那些轻快的舞步和两步舞为好，我们发现这些舞步在我们的朋友巴莱蒂的身上让人感到非常舒服，但或许根本不适合一位绅士。然而，在一间私人卧室里，就像我们现在这样，我以为，他可以尝试两者，可以跳摩尔舞和布朗莱舞；但不要在公共场所里跳这些舞，除非他戴上假面，这时，即使他被大家辨认出来，也不会令人不快。”

在只为相对有限的读者服务的许多书籍中，另一本著作具有最为重大的意义，它出版于 60 年之后，也就是在 1588 年。图瓦诺·阿尔博这位朗格勒地区的天主教教士——他的真名叫作让·塔布若——曾记录了 16 世纪一些著名的舞蹈，并且增加了与古代的历史性比较，还从美学和道德的观点出发，对这些舞蹈进行了评价。《舞谱》这本专著是以作者和一个想象中的学生卡普里奥尔的对话形式出现的，而“各种各样的人都能凭借舞谱，得到并练习这种崇高的体操””。

阿尔博是一位人文主义者，对数学和天文学感兴趣。当他进入晚年之时，或许是受到《皇后喜剧芭蕾》的刺激，

并有感于他的同代人辜负了该剧的崇高目标，这位天主教教士干脆放下了自己那“消磨时间的陈词滥调”，回忆起自己年轻时代的舞蹈来。这个对话使人想起了琉善关于哑剧的对话，并且配有许多插图，而这些插图既具有描述性，甚至还暗示出古典舞流派将要发展出来的五个基本位置。他的其他作品早已为人所遗忘，但他的《舞谱》一直让我们难以忘怀，这似乎说明它在当时就是举足轻重的。

令人兴趣盎然的是，在巴罗克时代，许多神学家们也写起舞蹈来。其中首屈一指的是马兰·梅塞纳神父（1588—1648）这位数学家和哲学家，他恰恰出生于阿尔博出版《舞谱》的同一年。他最重要的著作是《宇宙和声》，其中充满了关于音乐、舞蹈和生命的探索性思想。若内·笛卡尔（1596—1650，杰出的哲学家，最伟大的数学家之一，出生在法国）说过，在他身上“不仅有全部宇宙的合一”。他笃信演员的表现能力能够强行闯进观众或听众的灵魂之中，但作为理性主义者，他不相信任何艺术家能够仅仅依靠想象和幻觉。对于梅塞纳神父来说，一切艺术的“终极目标就是去愉悦有教养的听众，而不是去唤起他的激情”。

1658年，阿贝·米歇尔·德·普尔在《表演的思想》中写道，“主题乃芭蕾的灵魂”，这个格言是我们大多数人至今依然笃信的。普尔撰写舞蹈之时，每段开场舞蹈都依然是由一段表现主题的声部来伴奏的：也就是说，由一个或数个人声来伴奏的。但是，他一定已经将芭蕾看成了一门相当独立的艺术形式，因为他将它看成是一种“具有表现力的哑剧”，并且笃信它能通过姿态和动作，表现那些“文字可以表现的东西”。他的思想形成于法国的舞蹈学

院，即“皇家舞蹈学院”成立于巴黎时的3年前。他曾通过站在专业舞蹈家一边反对贵族，为准备恰当的氛围助过一臂之力，因为在他看来，这些贵族参与芭蕾只是为了“虚荣心理和个人兴趣”。他期待着舞蹈大师在交际舞与作为一种新型艺术形式的芭蕾之间，划出一条明确的界线来。

此后，在巴罗克时代的高峰期，阿贝·让-巴蒂斯特·迪·博斯（1670—1742）也在自己的著作《对诗与画的批评与反思》中讨论过舞蹈。他将舞蹈看作是一种“具有生命力的运动绘画”，并且指出，希腊舞蹈作为一种表现手段，“必须象征着什么东西”，以便同“我们舞蹈家的姿态”形成对比，而这些姿态就是“那些不为别的，只为优雅服务的造型和动作”。我们可以看到，他的批评发展到了“情节芭蕾”的方向之上。当迪·博斯将舞蹈说成“心灵的语言”之时，他感到在人们的表现性动作里，存在着他们的生命和形成（即发展过程）的秘密。

这些神学家们着迷于动作、舞蹈和哑剧，着迷于一切揭示出人类的东西，着迷于我们能够不用文字便能揭示的东西。和阿尔博一样，他们也是人文主义者，并通过研究古代风习逐渐地想到了他们自己那个时代的动作和舞蹈。他们处在一个深受宗教战争蹂躏的时代和世界中，也可能曾经寻觅过由“一位”上帝赐予我们所有人的某种统一的姿态：使人们心旷神怡，并能按照自己内心意志行事的动作和能力。

他们还是些美学家，但谁也没有一颗像阿尔博那样务实的心灵。他的《舞谱》一书多少是有些说教，就像所有早期的舞蹈手册那样，但它不仅借助插图去描述当时的舞蹈，而且还说明，到16世纪末叶，舞台舞蹈已不同

于交际舞了；它拥有自己独特的舞谱体系，是通过字母来为人理解的；它阐明了腿脚外开的原则，而在100年之后，皮埃尔·波尚使这个原则成为古典舞流派中一个必不可少的组成部分。实事求是地评价这部著作的作用，可以说，它为法国在这门艺术形式中的主导地位奠定了基础。

从“音乐话剧”到歌剧

当法国通过文艺复兴时期的意大利天才们，在芭蕾中建立起自己的统治地位时，又是意大利的诗人奥塔维奥·里努奇尼目睹了“音乐话剧芭蕾”，并将自己的印象作为灵感带回了意大利，然后写出了几部“音乐话剧”的剧本，而“音乐话剧”就是早期尝试歌剧时的名称。里努奇尼和他在佛罗伦萨的朋友们都对复兴希腊悲剧感兴趣。在他们的印象里，古希腊的戏剧演员们实际上并不说话，而是唱出自己的台词来。这些绅士们定期相聚在佛罗伦萨，他们的聚会地点被称为“佛罗伦萨社团”。他们对“野蛮人的狂犬病”的抵制颇有些火药味，而所谓“野蛮人的狂犬病”，他们指的是一切哥特式的东西以及与之相应的东西。他们全身心地陶醉于人文主义的后尘之中，因此将自己在艺术探索中的每一个步骤都看成是对希腊悲剧中合唱的复兴。但是，他们也深知，宗教性的音乐剧已经存在了很长的时间，并且由神职人员在宗教节日上表演，或许还穿着服装。这些音乐剧的演唱当然有某种乐器的伴奏，或许中间还穿插有一段礼拜仪式。我们只需回想起如今成功地复排的《但以理戏剧》（首演时间大约为

1140年)。

这些佛罗伦萨人都是些博学之士，并且极其热衷于当时正在学术界激起最大兴趣的东西：新柏拉图主义哲学这种融柏拉图思想与产生于公元3世纪的早期基督教神学于一体的东西。新柏拉图主义者们的著作的原作在16世纪后半叶之前的意大利，已无法重新找到。只有上流社会一些群体和为数不多的人，才能接触到这些希腊文本，而在这些人中，当然包括了“佛罗伦萨社团”的贵族，他们阅读并讨论希腊的神话、悲剧和哲学。新柏拉图主义此时已经渗透了那个奄奄一息、并曾诞生出基督教的古代世界的思想；新柏拉图主义无论曾以怎样零散和软弱的形式为早期基督教神学家们所吸收，也曾在历史上成为从一个垂死的世界走向一个新生的世界的桥梁，因此也在对希腊悲剧感兴趣者的研究中具有极大的重要性。

这个社团中的贵族们都有谁呢？首屈一指的是温琴佐·伽利莱伊的光辉形象。就在1581年——也就是《皇后喜剧芭蕾》为未来的芭蕾艺术树立起榜样来的那年——伽利莱伊便撰写了《关于古代音乐和现代音乐的对话》，他在这本论著中发展出“佛罗伦萨社团”的理论基础。他在其中抨击了复调音乐和描述性音乐。他提倡人声根据维奥尔琴的伴奏，去演唱单声部的歌曲。换言之，他的目标是宣叙调。这种演唱形式当时正在实验里，并且出现在《皇后喜剧芭蕾》之中。伽利莱伊或许没有他的儿子伽利略那么重要，后者从根本上改变了我们对我们所处世界在宇宙中的位置的看法，但我们不应低估了父亲的价值。当其他人或许更加直言不讳地确定出自己要走的道路之时，他的《对话》则鼓舞了这些聚集在佛罗伦萨的韦尔尼奥公爵乔瓦尼·巴尔迪府上的贵族绅士们。

据伽利莱伊解释说，复调音乐被看作是造成音乐堕落的原因，而“社团”的成员们则逐渐碰上了一种单声部的旋律。人们抛弃了对位——即一个音对一个音，一个调对一个调——然后去寻觅某种新型的单声部风格。最后作为一种新型艺术形式兴盛于17世纪的东西便拥有多种多样的根基，有的得追溯到中世纪的宗教礼拜剧，这种戏剧采用了一种吟唱的形式去传达台词。歌剧发展于一种田园式的戏剧性场面和牧歌式的精神之中。这些牧歌具有贵族味道的形式，一种佛兰德人的赞美歌那流畅的复调音乐与当时流行于意大利的和弦风格的优雅融合体。歌词大多是田园风格的主题，处理的是细腻入微的感伤和机智。倘若我们能够在这些牧歌里感到歌剧的某些根基，那主要是因为音乐是与歌词亲如伉俪的，而歌词则要早于音乐。我们无论在何处观察一下，都能发现对歌词的专一兴趣，而音乐则不得不去突出歌词。埃米利奥·德·卡瓦列里（约1550—1602，意大利著名的，却是业余的作曲家，最早创作带数字低音伴奏的新型朗诵式独唱歌曲的作曲家之一）是当时最受尊重的作曲家之一，但连他也认为，在17世纪初，不带歌词的音乐是完全无人感兴趣的。在许多音乐领域里，这个概念都依然活跃着。当歌唱家，尤其是意大利拿波里学派的歌唱家们独占鳌头之时，我们可在1712年的《旁观者》杂志里读到这样的文字：音乐“惟有在适合于并且能够升华诗歌的目的之时才是有价值的……；简而言之，单一的乐音在我们的艺术中，就等于是诗歌中的胡言乱语”。即使是歌剧的主要创造者克劳迪奥·蒙泰威尔第（1567—1643）也在自己的世俗声乐作品《音乐谐趣》中与柏拉图和卡瓦列里发生了共鸣，并且坚决主张：“让言语成为音乐的主人，而非

音乐的奴隶。”

奥拉齐奥·韦基（1550—1605，意大利作曲家，主张人物刻画留待歌唱家去处理，因为作曲家不可能考虑，而且根本也管不了舞台演出）这位复调音乐风格大师的作品也经常被列举为歌剧的先驱。韦基创造出了那种被称作牧歌或毛发歌剧（即喜歌剧）的东西，假如这两个词不发生矛盾的话。他将14首牧歌融为一体，并让5个人演唱（其中一首曾让4个人演唱过），而不要乐器伴奏。他称自己的作品为“两足动物”。这种作品具有两条平行的情节线，是一种喜歌剧（滑稽可笑的喜剧），韦基为这种喜歌剧借用了几个喜剧人物，比如说潘塔龙和佩德罗利诺，以及一条喜剧的情节线，并且再并列使用一首悲剧性的抒情诗，其中包括了伊莎贝拉和卢乔的爱情故事。韦基于1597年发表了这部作品，而谐谑曲这种文艺复兴时期宴会上的流行样式在当时已经成熟，并且能够帮助这位“两足动物”的作曲家营造起自己的戏剧观念。既然情节佯装成即兴而成的，就像其他任何喜剧作品那样，韦基便不得不撰写自己的唱词了。但是，如若这部作品中所强调的不是歌词和戏剧情节，那么，它就很难被看作是歌剧的先驱了。

还有几位绅士参加了发生在巴尔迪学院的激烈争论，他们是雅各布·佩里（1561—1633，意大利作曲家和歌唱家）、埃米利奥·德·卡瓦列里（约1550—1602，意大利业余作曲家）、温琴佐·伽利莱伊（约1520—1591，意大利作曲家）、歌唱家兼作曲家尤利奥·卡奇尼（约1550—1618），而最重要的人物则是诗人奥塔维奥·里努奇尼（生卒年不详），他不知疲倦地推出了一连串的剧本。

这些绅士们常将某一部“音乐话剧”交给自己社团中的一位作曲家。佩里以里努奇尼的剧本为基础创作的《达佛涅》是第一部根据唱词来写的歌剧，首演于1597年的雅各布·科尔西宫，据说也是世界上的第一部歌剧。不幸的是，这部歌剧失传了。里努奇尼当时还写过一个剧本，叫《欧律狄刻》(或译《尤丽狄西》)，而佩里和卡奇尼两位都为之谱了曲。

佩里的作品曾在玛丽亚·德·梅迪奇出嫁法国国王亨利四世时演出过，正像其他一些17世纪的歌剧和芭蕾舞剧大多也产生于这种庆典活动之中一样。其开始的一场发生在一种农家情调或称田园风格的氛围之中，里面有几位牧羊少年和山林水泽仙女。有人宣布说，希腊神话中的人物俄耳甫斯和欧律狄刻结为伉俪，而这个典型开场的明确涵义指的就是皇家的婚礼。同样显而易见的是，随着由一个女子声音说明的“俄耳甫斯与欧律狄刻团圆了”的消息到来的是，剧中出现了欢乐的结尾。

里努奇尼或许因为撰写过许多剧本而并非是个糟糕的剧作家，但第一批“音乐话剧”却仅仅是在大厅里演出的，而且没有任何装饰可言。他在自己的提案中连一种戏剧性的手段也没能提出来，此外，甚至也不曾想过怎样为一出音乐剧去发掘一座大厅的戏剧性。更有，“佛罗伦萨社团”感兴趣的仅是讲故事、表达清晰、字词带上夸张的抑扬顿挫，并且用一个由长笛和羽管键琴组成的小型乐队伴奏。歌剧在这些初始的阶段中，所包括的不过是用宣叙调形式表演的朗诵罢了。这些作品看上去或许有些类似于浮雕。大多数情节都是由解说者加以联接的，而不是在舞台上表演出来的。“佛罗伦萨社团”的成员们由于奴隶般地死守自以为正确的复兴希腊合唱的方法而阻碍了

自己。

柏拉图已经由于使得教会的神父们更加轻易地谴责舞蹈而铸成大错。而当这个社团此时此刻与柏拉图的格言——“让音乐首先成为语言和节奏，然后才是旋律，而不是相反”相遇之时，他们便被他引进了一条死胡同。此外，当这些绅士们读到希腊哲学家亚里士多塞诺斯（约公元前354—?，也是古希腊的音乐理论家）关于任何歌曲的样式都应以言语为根据的建议时，便心悦诚服地认为，希腊悲剧的合唱，如果不是整出戏剧的话，就是以某种唱歌的样式，而不是以单独的言语或者歌曲来演出的，因为演员们不得不有节奏地讲出每个句子来。

第一批歌剧的主题都是关于达佛涅以及俄耳甫斯和欧律狄刻的神话。这对那个时代，尤其是对于佛罗伦萨的文人和艺术家们来说，具有重大的意义，因为他们力图去重新捕捉古代的精神。显而易见的是，他们首先抓住的题材是起源于神话的。此外，达佛涅的神话具有某种田园式的背景，而这种背景则在16世纪的生活中具有重大的意义。一位美丽的少女本是河神之女，过着一种农家情调的生活，这种故事具有后浪漫主义的特征。她象征着处于宁静的隐居生活之中，并且是可望而不可及的精灵。当阿波罗劝说她时，她便向土地祈祷，并乞求父亲救她，然后，她就被变成了桂树，其树叶被编制成花环，而后又变成了诗人的桂冠。

这个故事对佛罗伦萨这些上流社会的诗人来说非常亲切，但却在俄耳甫斯神话的迷人魅力面前显得黯然失色。从表面上来看，这个社团的人们以及蒙泰威尔第和格鲁克（1714—1787，德国作曲家），都似乎着迷于俄耳甫

斯集诗人—歌唱家—情人于一身的三重形象。佛罗伦萨的上流社会也在俄耳甫斯身上抓住了一种类似于宗教运动支持者的精神。在古希腊，俄耳甫斯的特征是独立于国家允许的各种宗教思想之外，不懂任何节制，只受一位权威神父的指引，并且笃信个人的独立和个人的救助。与此特征相对应的是，许多宗教派系在 16 世纪初期都走上了自己的道路。俄耳甫斯的特征是注定要唤起这个社团的兴趣的，而这个社团也是注定要对俄耳甫斯这个传奇式人物感兴趣的。再说这些作曲家们，他们也发现了一种能够与俄耳甫斯的里尔琴和舞台上嗓音的魔力产生共鸣的现成环境。而且，他这位情种的忠贞不渝可谓魅力十足，使得自己能够说服下属的众神允许欧律狄刻死而复生，但条件是他在重见阳光之前，不得回头去看她。但是情人对自己心上人的欲望最后迫使他蔑视了这个条件。难道他必须绝对地相信众神的话吗？难道众神事前预料到俄耳甫斯的强烈爱情会最终毁灭了他自己和欧律狄刻吗？难道他们的大慈大悲因为深知什么也打破不了死亡的规律而成为装模作样吗？这个神话留下的这个问题没有得到回答，而我们所意识到的一切便是，俄耳甫斯对自己心上人的欲望断送了她。

在舞台上参加演出这部悲剧的观众可能会对俄耳甫斯的急躁感到不解，但从地狱返回生界的路途事实上是艰难而漫长的。用象征性的方法来说，这条回归生界的道路简直是漫无边际的（除非通过再生）。俄耳甫斯据说能够用自己的里尔琴创造出奇迹来；那些听过他演奏和歌唱的人们崇拜他，他的声音驯服了野兽，而树木和岩石也都离开了自己的位置，追随他那竖琴的声音去了。他的魅力还吸引了地狱里的冥后珀耳塞福涅。这个传说告诉我

们，他暴死于色雷斯半岛上的那些女人手中，据埃斯库罗斯（公元前525—前456，古希腊的三大悲剧作家之一）说，她们按照酒神巴克科斯的疯狂女祭司迈那得斯即巴克坎忒斯的方式，将他撕成了碎片，因为他对阿波罗的崇拜胜过了对狄俄尼索斯的崇拜，或者说是因为俄耳甫斯在对狄俄尼索斯的崇拜中，添加了阿波罗的净化概念。

俄耳甫斯题材的多出歌剧曾有一个早期原型，这就是由人文主义诗人安杰洛·波利齐亚诺（1454—1494）这位洛伦佐·德·梅迪奇的宠臣为1480年在曼图亚的一个宫廷场合撰写的《俄耳甫斯传奇》。这是一首浸透了人文主义理想美的戏剧性诗歌，它被用作剧本，并且配了乐，包括独唱、对话与合唱，音乐来自受人喜爱的舞蹈和狂欢节歌曲。它在当时对谐谑曲发生过重大的影响。

在波利齐亚诺的版本里，观众目睹了俄耳甫斯的死亡。那位色雷斯半岛上的女歌手在失去自己情人的过程中，经验了死亡。而当他回来却看不到她时，便决定仅仅生活在男性中间，拒绝与女性有任何来往。波利齐亚诺的《俄耳甫斯传奇》是文艺复兴初期的产物，特别强调了对男性的勇武和力量的体验。它反映出人类具有的阿波罗和狄俄尼索斯这种双重性。奥塔维奥·里努奇尼曾为佩里的《欧律狄刻》撰写过剧本，而亚历山德罗·斯特里吉奥（约1535—约1589，意大利作曲家）也为蒙泰威尔第的《俄耳甫斯》撰写过剧本，但他们两人都吸收了风格主义的精神。悲剧性的狄俄尼索斯成分此时已不再为巴罗克时代的宫廷所接受。

审美和谐的种种理想流行于当时，而人们也期待着欢乐的结局或某种形式的重归旧好。在蒙泰威尔第的歌剧里，俄耳甫斯被他的父亲阿波罗带到奥林匹斯山——

“违反父命进入那可恨的光明之中”便是蒙泰威尔第让阿波罗唱出的歌词。他的观众们可以接受俄耳甫斯遭受损失的悲剧性痛苦，因为他们父子两人在结尾时得到了团圆。格鲁克的版本具有巴罗克时代晚期的特征——即爱神这位巴罗克风格的全能上帝拯救了俄耳甫斯。这样，我们发现，波利齐亚诺在他的《俄耳甫斯传奇》中根本没有想到舞蹈，然而，斯特里吉奥和蒙泰威尔第却创造出了一出田园风格的“音乐话剧”，而牧羊少年们和山林水泽仙女们则在其中的第二幕，尤其是在第五幕里，于观众面前，通过舞蹈真实地表现起自己来。就在这里，当由牧羊少年们组成的歌舞合唱结束时，一段狂热的摩尔舞（或称摩雷斯卡舞）登场，或许会令人想起疯狂的舞蹈女祭司迈那得斯。对于这出歌剧演出所要献给的那些贵族绅士们来说，舞蹈是太熟悉不过了，因此无法将其抛弃。而对于笃信简练、真实和自然的格鲁克来说，音乐的功能，正如他自己所强调的那样，就是“通过表现手段和跟随故事的特定情景去为诗歌服务，而无需毫无用处和毫无必要的装饰物去中断情节或窒息情节”。因此，格鲁克可以将舞蹈当作情节的一部分来使用，进而将其当做一种富于戏剧真实的表现方式去推动情节。

歌剧的进步

这种新型的音乐话剧让意大利人一“听”钟情，但却是一种无家可“归”（常驻）的艺术。佛罗伦萨社团的作品最初是在贵族的宫廷里演出的。很快，显而易见的事情是，这种歌剧需要一个舞台，一种与其潜在的意义相般配

的环境。威尼斯的人们一直对于辉煌的场面具有一种直觉的敏感，他们激动异常地开始建造起歌剧院来，这种剧院成了为付款观众服务的公共剧场。而此时的观众也是一种混合的新型观众。剧作家可以为这种观众写作比如说欢乐的结局等等，从而摆脱了对宫廷的义务，剧场的种种成分统治了剧作家：有了人类，而不再有神话化了的类型；有了在舞台情节之内的戏剧性发展，而不再用那枯燥的陈述去解释舞台之外已经发生的故事。

戏剧创作的发展与布景形象的变化同步进行着，而这两方面的进步在蒙泰威尔第的第一部歌剧——1607 年的《俄耳甫斯传奇》和最后一部歌剧——1642 年的《波佩阿的加冕》之间取得的巨大进步中得到了反映。《俄耳甫斯传奇》置根于牧歌和某种田园气氛之中，而《波佩阿的加冕》则讲述了古罗马皇帝尼禄（公元 37—68，54—68 在位）的情人取代了皇后奥塔维亚的故事，尽力脱离过多的神话和虚构，引入了人的角色，并使人体验到自己在某种已充分意识到的历史背景中某种激情气质的结果。在大约一代人之内，或者就在蒙泰威尔第的创作生涯之中，意大利的歌剧诞生了。

其背景不再是宫廷了，比如像曼图亚的背景那样，《俄耳甫斯传奇》就是在此地于 1607 年的 3 月 1 日首次公演的，而此前则已于同年 2 月 24 日在一所学院中相当狭小的圈子里演出过；其背景也不是婚礼了，比如像曼图亚的弗朗切斯科·贡扎加王子和萨瓦的因方塔·玛格丽塔公主的婚礼那样，《阿里安娜》就是在这个场合里首演的（关于这出歌剧，至今尚存抒情性的《阿里安娜的哀歌》）。《波佩阿的加冕》首次公演是在威尼斯新建的许多歌剧院之一的乔瓦尼与保罗剧院。该剧的作曲家蒙泰威尔第在

1616 年 12 月 19 日给自己的剧作家亚历山德罗·斯特里吉奥的一封信中说："俄耳甫斯这个人物刺激我去虔诚地祈祷。"而在《波佩阿的加冕》中，他则将人性赋予了自己的戏剧的和历史的素材。

弗朗切斯科·布森奈罗这位以律师为业的剧作家不必想到去庆祝皇家的婚礼。他可以忠实于历史。他可以在奥塔维亚皇后身上创造出一个患有精神分裂症的人物，使她一方面作为无辜的牺牲品去呐喊，一方面策划着暗杀波佩阿的阴谋。塞尼卡这个人物是做为良心的代言人而出场的，但他的推理却充满了空泛的理性思辨。波佩阿的宫廷生活是通过威尼斯商人们的眼睛看到的，而威尼斯则是个充满了傲慢与欺骗的地方，是个具有公爵的辉煌和所有中产阶级特征的城市。其社会的特征已经形成。国王与廷臣们分享着英雄式的悲剧细节，而士兵与奴仆们则信以为真甚至冷嘲热讽地想象皇亲国戚的风流韵事和历史事件，这两个世界被当做势不两立的对立面。在一方面，我们发现，波佩阿表现出自己不择手段地想作皇后时的感情冲动，而在另外一方面，她的贴身仆人阿诺尔塔却看到了真实的处境：波佩阿还将属于廷臣的派系；他们会奉承并崇敬她，但她却不会相信自己将突然间变得美丽起来。然而，她会佯装接受他们忠诚的恭维。这种实实在在的真实性与尼禄皇帝对波佩阿的激情同步起来，而他的言语在布森奈罗的剧本里表现出了地地道道的马基雅弗利式的冷嘲热讽，而这种特征则是巴罗克时代从文艺复兴时期继承过来的。

这种"音乐话剧"走过了一条漫长的道路。蒙泰威尔第在《波佩阿的加冕》中，赋予了歌剧以一种坚实的戏剧性基础。从此之后，意大利人对于自己的歌剧便是洗耳恭



17. 蒙泰威尔第的第八卷《牧歌集》由瑞士苏黎世歌剧院恢复上演，改编：尼古劳斯·哈农科特，演出人：让-皮埃尔·波内尔。这张剧照展现的是《青春之舞》中的场面，编导：马克斯·纳蒂埃慈。（苏黎世比尔德新闻图片社摄影，苏黎世歌剧院供稿）

听了，而对剧场舞蹈的兴趣也或多或少地淹没在美声唱法之中。歌剧的大获成功有其社会文化的理由。在17世纪的早期，歌剧尚属于某种新型的经验，并且是带着巨大的原动力而勃然兴起的。芭蕾到当时为止，应该已经找到了自己在艺术和美学上的道路：它早于歌剧长达数百年

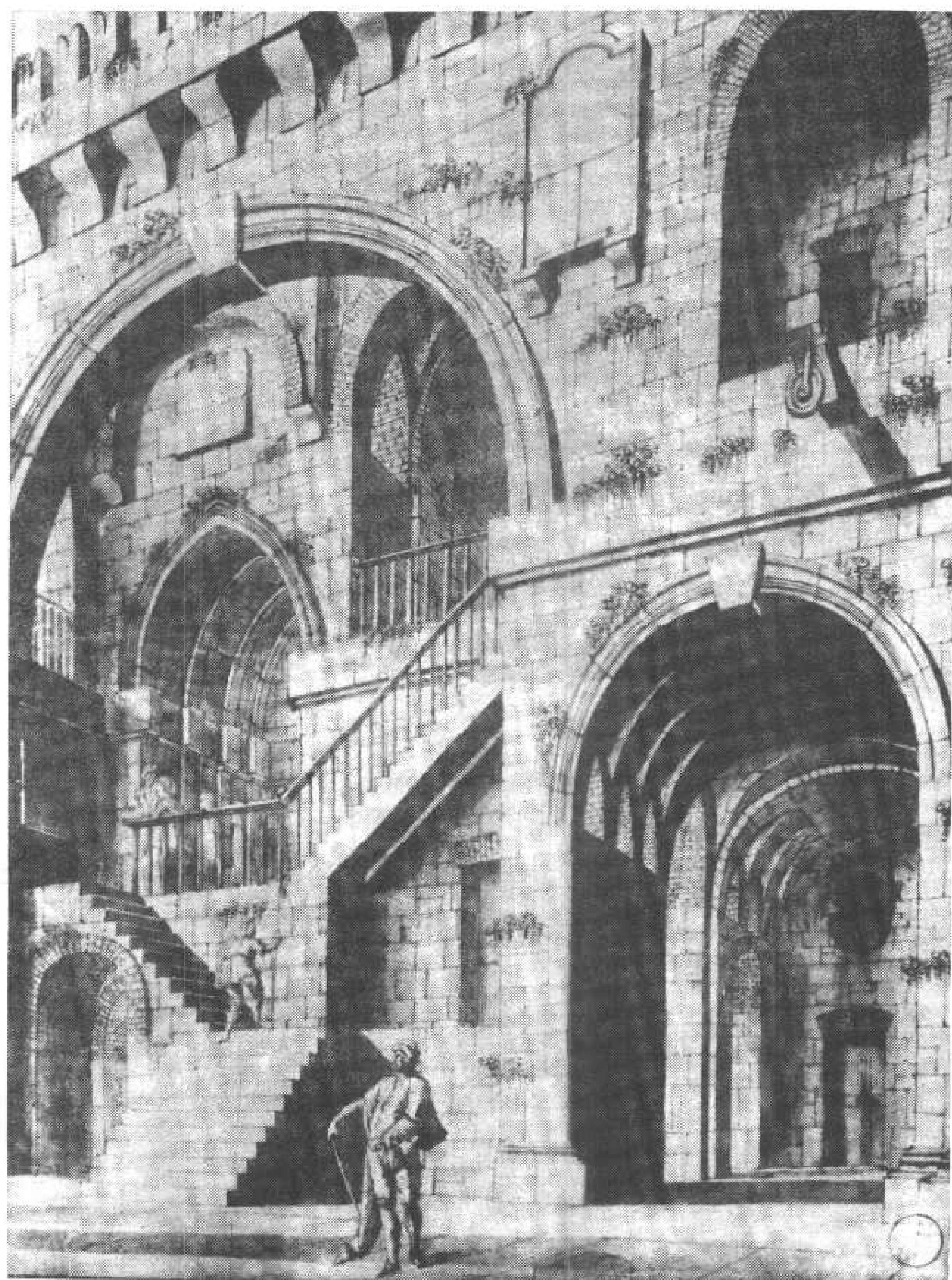
之久。但在法国，芭蕾尽管曾在1581年出现了一个如此前途无量的开端，但却掌握在以自我娱乐和游戏玩耍为目的的上流社会手中，结果便不得不去经历各种政治的和社会的变动。在17世纪的大部分时间里，宫廷舞蹈一直处于一种技艺落后和知识贫乏的状态之中。“开场芭蕾”那浅薄的概念阻碍了一切进步。尼古拉斯·圣-休伯特告诉我们说，一出大型的芭蕾得有多达30段的“开场芭蕾”。他是一位宫廷画家，曾于路易十三在位期间策划过多部芭蕾的演出，并在《怎样创作一部成功的芭蕾》一文中，给我们留下了一点宝贵的记录。但是，关于这个主题，过于缺乏统一和深度。这本书在一个过于讲究的时代里，可谓以一种细腻入微的特征，在剧场中获胜。歌剧作为一种新型艺术形式所取得的迅速成功意味着，剧场舞蹈在近200年的时间里，只得依赖于自己的姊妹艺术。

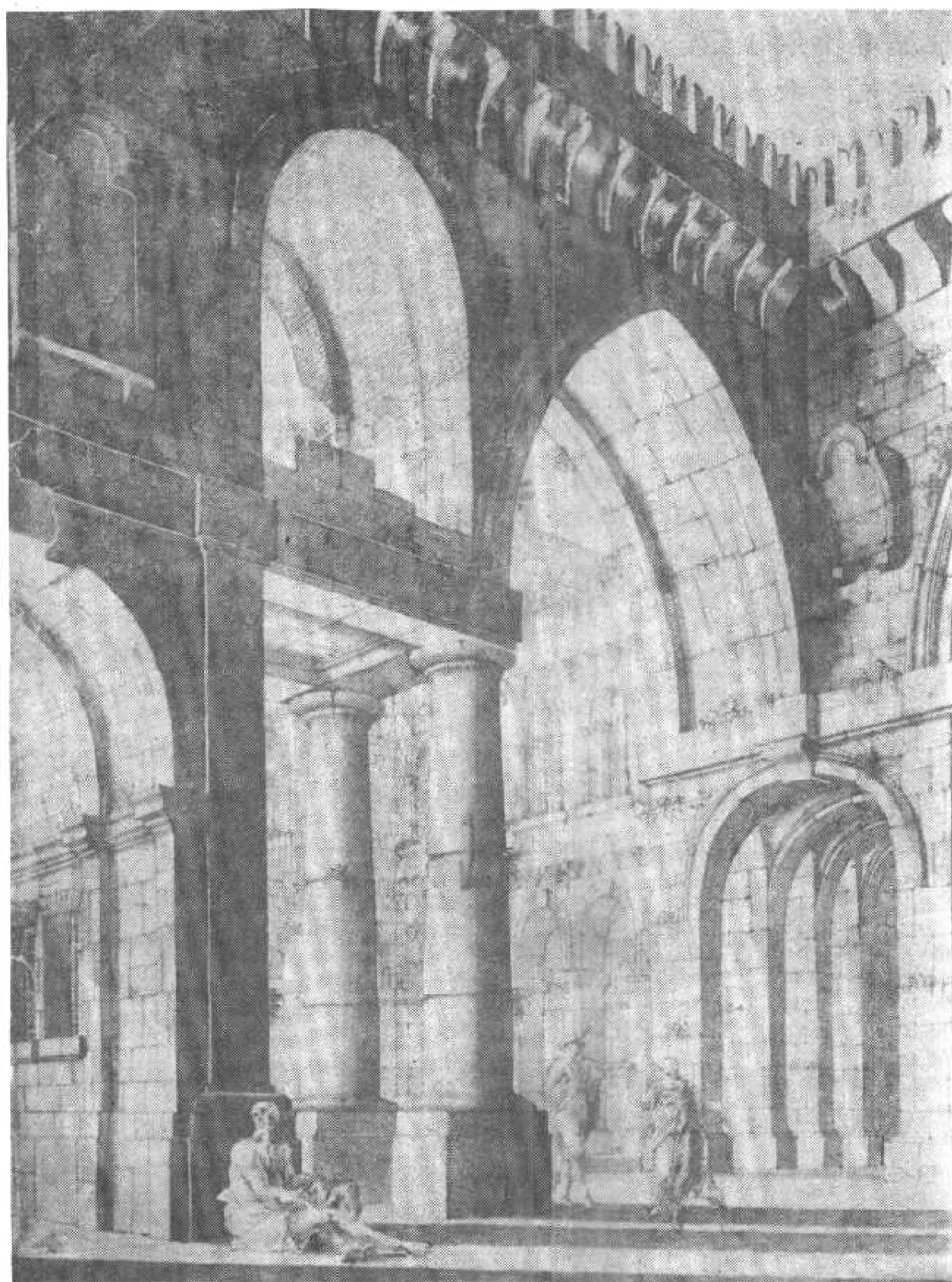
歌剧一开始也遇到了种种困难，但是——与舞蹈中出现的几十年徘徊不前情形相比——在大约10年功夫里便克服了宣叙调的枯燥无味，而这种在音乐上经过升华的歌唱形式同时也是作曲家的主要障碍。这种变化来自于天才的克劳迪奥·蒙泰威尔第的脱颖而出，他将笨拙不堪的宣叙调变成了一种灵活可行的奇迹。他的学生弗朗切斯科·卡瓦利（1602—1676，意大利作曲家）首次使用了“歌剧”这个术语，尤其是使用“舞台歌剧”，取代了“音乐话剧”。当时是1639年，他为自己的歌剧《泰蒂与佩莱奥的婚礼》作了曲。从此往后，歌剧作为一种“铺张奢华而缺乏理性的娱乐”（此乃塞缪尔·约翰逊博士反复使用的称呼），以及一种新型的艺术形式而大获成功，并且当即激起了有闲阶级的想入非非。

歌剧一开始，以及到后来，均以不同的形式创造出了一种庄严的庆典气氛，一种教堂般的感觉，这种庄严感与持续了整个世纪的宗教狂热及其骚乱事件和平共处。意大利不仅是发现歌剧的地方，意大利人而且以强烈的感情将歌剧置于自己的心窝里，这使歌剧在这个国度里迅速发展到了登峰造极的地步。大约在 1685 年，那不勒斯学派的作曲家们以亚历山德罗·斯卡拉蒂（1660—1725，意大利作曲家）为开路先锋应运而生。咏叹调和男高音成为占统治地位的特征。这些那不勒斯学派的作曲家们确立起了"返始咏叹调"——指在通常作为对比性质的中间部分之后重复第一部分的咏叹调，演唱时常在重复第一部分时施加装饰音，普遍流行于 17 和 18 世纪的歌剧和清唱剧中，并为器乐作品所模仿——的重要性，而作曲家们则争先恐后地为了炫耀声音的高难技巧而写作极富装饰性的旋律。这些嗓音的登峰造极直到 18 世纪的 40 年代，一直使其他的一切相形见绌，并且垄断了整个歌剧舞台。

约翰·盖伊（1685—1732，英国剧作家）在他的《乞丐歌剧》（1728）里罗列了这些声乐狂欢中出现的种种怪诞。但这部歌剧仅证明了领衔女主演广为流行，阉人歌唱家（即阉割于发育前的成年男性歌唱家）以其美妙的嗓音魅力风靡一时，而花腔歌唱家则以其丰富的音质与由加利-比比埃纳家族设计的布景中丰富的装饰，或许多巴罗克风格的教堂中丰富而细腻的光彩吻合得天衣无缝。

在巴罗克时代，天主教堂似乎要在视觉的丰富上与剧场一比高低。从 17 世纪的最后 10 年直到 1750 年，即约翰·塞巴斯蒂安·巴赫逝世的那一年，大多数灵感的刺激源为宗教性的，而歌剧则在这几十年间，像一种新兴的世俗宗教那样，显示出它在音质上的权威性。歌剧已明





18. 加利-比比埃纳家族中的许多成员之一朱塞佩（1697—1756）是最有独创性和想象力的布景设计家；他还为许多舞蹈作品设计过布景。这是他的一幅设计图。（法国文化机构供稿）

显地不仅仅是一种在贵族手中用来取乐的玩物；它主要兴盛于天主教统治的意大利和该国以北几个受天主教统治的城市，比如说维也纳、布拉格和慕尼黑。当然，它也存在于法国，那里在当时是由红衣主教们统治的，直到马扎然主教（1602—1661）逝世之时，人们依然能够强烈地感受到耶稣会的影响。教堂的礼拜仪式中那种庄严肃穆在将管风琴与合唱队里固有的音乐解放出来的过程中达到了高潮，而人声与管弦乐队则能在歌剧院里传达出音乐的魔力，两者之间无疑存在着某种类似的精神。然而，无论怎么说，歌剧在其初创阶段的辉煌曾骚扰过新教徒的心灵。他们对歌剧的厌恶之情只是到了 18 世纪才逐渐表现出来。

我们或许会指责那不勒斯学派的音乐家们提供了过多的人声和音质，但我们也必须承认，这种自我陶醉带来了某些补偿性的副产品。为了训练并使用这些过剩的人声，当时有数百所音乐院校雨后春笋般地出现在意大利。由于作曲家们都是为歌唱家们服务的，因此便呼吁人们去承认他们的创造性自我。但除了在歌剧前面加上一段器乐的序曲之外，他们没有其他的出路。意大利人称这些序曲为交响曲或托卡塔（一种键盘乐曲）。斯卡拉蒂的多首序曲——顺便说一下，这些序曲与主要作品没有直接的关系——始于一个快速的部分，通常是一种赋格曲的风格，然后是一个慢速的段落，最后结束于另一个快速的乐章。法国的序曲是由吕利在很晚之后才引进的，但不同之处在于，它的开始乐章一直保持着庄重的慢速，第二部分为快速，并大多为赋格曲的风格，而最后的部分则是一支流行的舞曲，通常是一支小步舞曲。这一点很重要，因为它说明了意大利和法国歌剧发展之间的主要区别。一

开始时，序曲在主题上与歌剧本身相关无几。而建立起这种联系的重任就留给了 18 世纪后期的伟大改革家克里斯托夫·维利巴尔德·格鲁克了："我的思想是，序曲应该去表现主题，并且为观众们即将在作品中看到的人物作好准备……"

意大利人全然沉浸在歌剧之中，于是便将芭蕾贬低成在歌剧各幕之间表演的短小作品（比如在莎士比亚的时代，舞蹈表演为的是填满幕间休息的时间）。这个习惯在意大利一直持续到 19 世纪。司汤达（1783—1842，法国小说家）是个典型的法国人，但却对一些意大利人，如雕塑家卡诺瓦（1757—1822）、作曲家罗西尼（1792—1868）和编导家维加诺（1769—1821）充满了极大的崇敬之情，他称"他们是今日意大利的光荣"，并在他的《罗西尼传》中给我们讲述了意大利人是如何在自己的剧场里对待歌剧的：

> 1818 年 2 月 1 日，在斯卡拉剧场的演出包括了罗西尼的歌剧《贼鹊》的第一幕（从 7 点到 8 点 15 分），接下来是维加诺的芭蕾舞剧《贞洁的修女》（从 8 点 30 分到 10 点），然后是《贼鹊》的第二幕（从 10 点 45 分到 11 点 15 分），最后是维加诺插科打诨的小型芭蕾舞剧《鞋匠的老婆》，这部作品受到了观众的嘲笑——他们似乎觉得这部作品应该保持其自身的尊严。但同是这群观众在又一次观看了这部作品之时，却感到了极大的快乐，因为他们这时才发现了其中的新意。演出就是以这部小型芭蕾舞剧来结

束的，此刻已是午夜1点左右了。每个星期，这些小型芭蕾舞剧都要推出一段新的舞蹈。

但区别在于：在意大利，芭蕾是夹在歌剧的各幕之间的，而法国人，由于其国王沉醉于舞蹈，所以无法想象一部歌剧能够没有芭蕾作为其情节的组成部分，他喜欢并且倡导用一段小步舞做结束。歌剧只知道使用专业演员，而芭蕾却依然为业余演员所垄断。在1640年后的10年间，歌剧成了一种发达的艺术形式，这得感谢“佛罗伦萨社团”那独一无二和聪明绝顶的推动，以及作曲家蒙泰威尔第的天才。尽管此前自1581年起便有了舞台舞蹈，但从艺术的观点和有据可查的史实出发，则应将芭蕾的诞生追溯到法国皇家舞蹈学院于1661年的建立，而不是1581年的《皇后喜剧芭蕾》。《皇后喜剧芭蕾》或许也有理由被称作芭蕾，但事实上，它只是个融当时一切流行娱乐形式于一体，并得到技巧纯熟的表演的音乐话剧综合体。它作为一部以宫廷芭蕾为基础的完整作品，充其量只是一个芭蕾的开端。

歌剧能兴盛于理性时代（即启蒙时代）这个饱受宗教和政治战争磨难的时期，秘密何在？尽管事实上，舞蹈逐渐被塞进了各种美学原则的“紧身胸衣”之中，但却从未失去其肉体生命的真实。舞蹈当具有某种诗歌的情调、转瞬即逝的诀窍和自身魅力的玄妙时，便达到其最佳状态。歌剧的魅力则不同。歌剧是剧场化的、通过人声表达的话剧，即使是人声的强大和优美淹没了歌词本身时也是如此。它佯装去再现生活，但它的各种艺术成分却是趋向于逃避现实的。柴科夫斯基说过，“在歌剧中，一切都是以

非真实为基础的。”我们可以闭上自己的眼睛，依然听到歌剧上升到了一个高音C。喉咙的技艺可以把我们搞得神魂颠倒。正是那种非真实的真实将我们从自身中拉走，并进入一个如痴如醉的世界，而这个世界则宣布其一切荒诞无稽为真实。美声唱法那美得令人难以自拔的装饰音则使我们忘却了其中的一切荒诞之处。伏尔泰（1694—1778，法国作家、思想家）认为，歌剧是一种奇异而辉煌、满足视听而非心灵的戏剧场面。

到18世纪后半叶之时，歌剧已克服了它的第一次危机。作曲家们不再对歌唱家们的指挥俯首贴耳了。那不勒斯学派随后便给世界带来了轻松而滑稽的歌剧，取名为谐歌剧，即喜歌剧，而它的大师乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西（1710—1736）则给世界带来了《女仆作夫人》，这部谐歌剧注定要在歌剧史上起到重大的作用。非常奇怪的是，启蒙时代的哲学家们毫无保留地将歌剧当做一种非现实的和非理性的艺术形式来加以接受，而狄德罗（1713—1784，法国作家、批评家和《百科全书》编辑）则谈到了舞蹈，他们都提到了那种流行的牧歌式的、挤满了山林水泽仙女和牧羊少年的场面，并大声疾呼到，“这个神仙的世界可以用来耍弄孩子。惟有真实的世界才能愉悦心灵”。

还是这个狄德罗，邀请卢梭（1712—1718，法国哲学家和革命预言家）为《百科全书》撰写了关于音乐的若干条目，而卢梭则这样写道：“歌剧是一种戏剧性和抒情性的艺术作品，它将各种艺术的全部魅力都集中到了激情荡漾的情节之中，以便通过愉快的感官感知去唤起同情和幻觉。歌剧的各个组成部分为诗歌、音乐和装饰。诗歌诉诸于心灵，音乐诉诸于耳朵，绘画诉诸于眼睛；而一切

必须融为一体，才能动人心弦……一段由天才发明出来并以高雅的趣味创作出来的咏叹调就是音乐的杰作：这里展示着美妙的人声，这里闪耀着美妙的器乐，这里，仿佛无人察觉到，激情通过各个感官触动着心灵。”卢梭对那不勒斯学派的热爱是多么深情！“不要追究什么是天赋。倘若你拥有了它，那么你自己就能感觉到它；倘若你并未拥有它，那么你永远也不会体验到它……倘若你想知道一点点那种威力无穷的火焰是否能够使你激动起来，那么赶快，对了，飞到那不勒斯，去聆听莱奥（1694—1744）、杜兰特（1684—1755）、约梅利（1714—1774）、佩尔戈莱西的杰作吧……”。

德国人拥有歌剧已是很晚之后的事情了，因为他们的国家遭到了 30 年战争的蹂躏，而法国人和意大利人则在一种相对和平的气氛之中发展了自己的文化。第一位具有重大国际意义的德国作曲家乔治·弗里德里克·亨德尔 1685 年出生于德国的哈雷，而后成了乔治·弗里德里克·亨德尔爵士和最重要的英国作曲家之一，1759 年逝世时被安葬于伦敦的威斯敏斯特教堂。亨德尔的作品从教堂音乐到芭蕾舞剧音乐，从歌剧到清唱剧无所不包，他在巴罗克时代留下了自己的印记，而他的清唱剧《弥赛亚》（1742）和《水上音乐》（1715—1717）等等作品则至今仍是令人珍视的经验。约翰·里奇这位英国哑剧和叙事歌剧的著名经纪人，以及考文特花园这个后来的伟大歌剧院的创建者和指挥者，曾于 1734 年聘请亨德尔为他的被保护人即当时大名鼎鼎的芭蕾女明星玛丽·萨莱作曲。亨德尔的歌剧《阿廖丹特》（1735）和《阿尔奇娜》（1735）具有意大利的特征，但却包括了几段法国风格的优美的舞蹈音乐。

这时，亨德尔在欧洲大陆上的名气被唯一的另一位德国巴罗克歌剧作曲家约翰·阿道夫·哈塞（1699—1783）的名气搞得相形见绌，哈塞得到了国际上的承认。当亨德尔居住在英国之时，哈塞则转向了意大利。他写了大量的歌剧——有的资料说是56部，有的资料则说是100多部——此外还有清唱剧、弥撒曲和器乐曲。当时的卡鲁索（1873—1921，历史上最负盛名的男高音歌唱家）即为卡洛·布罗斯基·法里内利（1705—1782，意大利著名阉人歌唱家），他使哈斯成为名扬四海的歌剧作曲家；据说他曾每夜为患忧郁症的西班牙国王菲利普五世演唱哈塞的两首咏叹调，长达10年之久从而治好了菲利普的病。哈斯的名字可以证明，一个人一生只需那么一点国际性的声誉，便能维持生计。

德国人在创造出自己的歌剧传统方面，或许丧失了100年左右，但却无疑在18世纪补回了这个损失。然后，德国人思想的全面性接过了音乐历史的和美学的研究任务，而它早期古典主义作家们中的最伟大者则全力以赴地思考了这门艺术的各个方面。

与舞蹈在和其他艺术并驾齐驱的过程中很少成为姣姣者的情形相比，歌剧无疑在18世纪发展成了人们最感兴趣的对象。戈特霍尔德·埃弗赖姆·莱辛（1729—1781）这位德国哲学家、戏剧家、诗人、文艺评论家和学者打开了通向德国启蒙时代的大门，并对所有形式的舞台演出感兴趣。他没有否认舞蹈正当的美学权利。事实上，正是他恰如其分地估价了让·乔治·诺维尔通过融启蒙主义的理性和直觉主义的洞察力于一体的方法，去为自己那个时代的种种新型理想而战斗的重大意义。也是莱辛将诺维尔的《舞蹈与舞剧书信集》译成了德文。莱

辛由于主要是对戏剧感兴趣，所以便将诺维尔的情节芭蕾概念列为自己美学观点中的一个重要组成部分。然而，他在歌剧而非芭蕾中看到了最大的潜力：他在自己那篇关于“拉奥孔”——现存于梵蒂冈的著名希腊雕像——的论文中，预见到了各门类艺术的综合性概念，在这种综合性的概念之中，一种艺术形式不再是去帮助或支持其他艺术，而是与各门类艺术并肩携手，建构艺术的整体性。他认为，诗歌与音乐的融合应该构成一种特别完美的艺术品。

比他年轻一些的同时代人约翰·戈特弗里德·冯·赫德（1744—1803，德国哲学家、批评家和诗人）综合了当时激进的和反动的种种潮流，并在反对启蒙运动那冷漠理性的过程中表现出了思想上的冲突，成为狂飙运动的领袖——这场德国青年人的激进运动处在浪漫主义的初期，反对的是古典主义的泛滥。赫德与莱辛相似，他在阐述雕塑之时，也触及了舞蹈。他以身体为自己调查研究的焦点，并在其中看见了生命与活力的自然表现，因此，身体对他来说就是美的本身。人体通过其姿态成为生机勃发的、激动人心的和令人信服的东西。动作是生命的喜报，而生命则是动作的喜报。他说，“用这种方式，也只有用这种方式，灵魂才能通过身体说话。”

与莱辛相比，赫德更是新世纪火炬的持有者，而在这个时代之中，古典主义的和浪漫主义的潮流并行不悖。赫德受到卢梭的强烈影响，并称卢梭为“圣人和先知”。因此，我们很容易理解赫德为什么感到自己将歌剧“从歌唱家们误解的虚荣和作曲家们愚蠢的顺从”中拯救出来的工作，是对艺术与文化的巨大贡献，这也是格鲁克的看法。然而，卢梭一直反对古典主义对歌剧的影响，他说，

“他们想去评判希腊人的古老音乐，但却没有欣赏现代意大利人旋律的勇气”。赫德则将歌剧看作是一种古典主义与浪漫主义来源的综合体：

> 人们不必为了歌剧的各种奇迹，以及人们怎样才能把玩这些非理性和超自然的梦幻去绞尽脑汁。难道我们处在自己的梦幻之中时，不就像是处在一个神奇的世界之中一样吗？而我们的梦幻又是多么的真实啊！那么，难道任何艺术都必须是在我们清醒之时，以最为美妙的方式和最为美妙的梦幻，来取悦于我们吗？一旦进入了一个一切都在歌舞的世界，那么，这个世界周围的那个真实世界就应与这种情调相适应：它也应该令我们心醉神迷。

赫德胜过古典主义和浪漫主义这两个世界一筹。而处在一个重大过渡时代的歌剧也是如此，并且至此受益于这个时代。

一切的辉煌或是诗歌与木匠

> 绘画与木匠活儿乃假面戏剧的灵魂所在。
> 能将你那琐碎无聊的诗歌搬上舞台，
> 此乃耗费钱财的，机械的时代。

这些诗句选自英国戏剧家本·琼森（1573？—1637）的诗歌《告诫伊尼戈·琼斯》（琼斯是与琼森同时代的英

国建筑家），而在当时，琼森不得不承认，自己那富于想象力的发明已被琼斯那舞台设计的辉煌奇观所击败。对于“耗费钱财的，机械的时代”，以及他的指控之词，我们是多么地熟悉呀，仿佛是一位当代的批评家在抱怨那奢华耀眼的服装和舞台布景，而内容只剩得空洞无物！这种抱怨发自 1631 年，而此刻的英国假面戏剧和反假面戏剧都开始失去了各自的灿烂辉煌。但英国和琼森并非毫不相干。到 1622 年，洛佩·德·维加（1562—1635，西班牙诗人和戏剧家）就已在一本喜剧著作的前言中，抨击过玩弄造云机械和其他视觉把戏的舞台魔术师们。这段对话如下：

剧　场：你没看见我受伤了吗？我的手臂和腿部都破了。我浑身上下让数以千计的舞台地板门和钉子捅得尽是窟窿。

陌生人：是谁把你弄到了这般悲惨的境地？

剧　场：那些木匠们呗——而命令来自经理们……经理们依赖于机械，剧作家们依赖于木匠们，而观众们则依赖于自己的眼睛。

1605 年，当琼森与琼斯开始合作制做《黑色的假面戏剧》之时，这种为贵族和富人服务的新型社交性娱乐形式已有很长的历史了。“假面戏剧”（masque）这个词最初是阿拉伯语的 mashara，法国人使用了它，后来英国人也按照法语的拼写方法采纳了它，用来指这种娱乐形式，而假面则在其中起到了重大的作用。

国王亨利八世——他在生活上的穷奢极欲已是众所

周知的了——和他的假面戏剧演员们邀请出席圣诞节后第十二夜假面舞会的宫廷女士们与他们共舞，并以此来结束那出假面戏剧。然而，这些女士们拒绝了，因为她们知道这些时髦的假面舞会本是在意大利的弗拉拉和摩德纳深受欢迎的娱乐，而这种习俗的特点是放荡不羁的机智和淫荡不堪的挑逗（莎士比亚曾让亨利八世对自己的入选妃子安妮·布伦说，在这样一个假面舞会上，“宝贝儿，/我会粗野无礼地，带你出去，/但不是为了要亲吻你”）。

这可不是我们知道的那种来自佛罗伦萨和洛伦佐·德·梅迪奇那辉煌时代的娱乐。亨利酷爱生活中各种令人愉快的装饰物，而非诗歌，因此，他综合了中世纪骑士的残酷和伟大——多少有些模仿神圣罗马帝国皇帝马克西米利安一世（1459—1519），这位皇帝曾获得了“最后的骑士”的绰号。亨利具有文艺复兴时期人物的勇敢，但却“潜在地具有骑士的功夫”。他热爱各种比赛中那象征性的姿态，而对比赛前的盛大表演之热爱甚至超过了对比赛本身，对与比赛相连的化妆游戏之热爱则超过了其他一切。他喜欢那些淫荡的舞蹈，但他本人跳舞却不如自己的女儿伊丽莎白那样出色，而伊丽莎白每天都要跳6个加亚尔德舞来开始一天的活动。她从父亲那里继承了某种诗歌、音乐和舞蹈的天赋，但赋予假面戏剧以某种凯旋般的特征，则是留给她去完成的任务了。然后就是丹麦的安娜，她与詹姆斯一世初而拥有苏格兰的王位，继而拥有英格兰的王位，并对各门类艺术，尤其是假面戏剧，具有某种令人肃然起敬的眼力和感情。

英国并非唯一一个宫廷娱乐盛行的国度。欧洲宫廷之间的竞争在不止一个层次上达到了白热化的程度，而

宗教则在这盘政治象棋比赛中起着重大的作用。但于1618年导致了30年血战的种种宗教问题却只是个借口。真正的原因是为了平衡欧洲强权的争斗，整个欧洲都卷入了这场争斗，而战争频频发生，和平每每形成，却只能引起为了政治优势而进行的新的战争。按照棋盘的隐喻来说，所有的骑士们都被招来参战，一座座城堡遭到围攻或者解放，就连主教们也为了扩大在西班牙和奥地利的哈普斯堡大厦而搬迁。在历史上，吃亏的总是小卒子：他们就是生活在德国土地之上的老百姓。当这一切告一段落时，德国的土地已经遭到了破坏，西班牙的势力开走了，荷兰的联合省份终于摆脱了西班牙的束缚，英国开始统治海域，而法国也变成了欧洲大陆上强大的政治和文化力量。

令人吃惊的是，有史以来，世界的一半可能丧生于血泊之中，而另一半则在想方设法地通过奢华的庆典活动去证明自己的势力。经济上的通盘考虑从未能阻止斯图亚特王朝的皇后们去浪费钱财，以证明自己的财大气粗。在另外一方面，心甘情愿地花费大笔钱财去得到一日的荣耀，却无法保证艺术上的创造性。英国人不在乎从法国人和意大利人那里去学习和借鉴。在法国叫作“大型芭蕾”的东西成了假面戏剧的一个主要特征，即大型假面舞蹈。另外，假面舞者的服装在两个国家也是相似的。只有活动的顺序不同：“大型芭蕾”在法国被放在大型终场庆典的结尾之处，而在英国的假面戏剧中则占有一个中心的位置，接踵而至的是盛大的宴会，而在宴会之中，舞蹈演员们会“拉出”一些观众来跳舞。

舞台设计的奇迹借自于意大利。意大利的假面舞会能够很容易地得到采用，并且去适应任何人的民族性格。

它将其自身优美典雅地“借给”了婚礼或者各种庆祝活动，尤其是外国的高官显贵光临之时——很快，就成了炫耀华丽衣着和舞蹈的视觉奇观之借口。然而，倘若一切都是向外借来的，而没有本·琼森和伊尼戈·琼斯这种土生土长的天才脱颖而出于恰当的时间和恰当的地点，英国的假面戏剧便不可能取得如此伟大的成就。

各门类艺术的伟大成就常常依赖于各种氛围那令人好奇的巧合，这种巧合似乎不受有关人士的控制。生活中的一切可能都是机遇，但我们构成机遇的东西则变成了命运。这种时刻出现在 1603 年，当罗伯特·斯宾塞爵士受命于英国的奥尔索普地区，要为安娜女王和她的儿子亨利亲王筹备娱乐活动之时。而根据安排，女王和亲王要在从苏格兰到伦敦的旅途中经过北安普敦。罗伯特爵士知道，他要筹备的娱乐活动可以是某种小玩艺儿，但却还是想到了诗人本·琼森，并聘请他结构了一部短小的乡村式的戏剧来招待女王。琼森的这件工作干得非常出色，并因此得到了宫廷娱乐主管的职位。更加令人吃惊的是，他可不是个容易相处之人。有许多人在背后诅咒他，而坐大牢的经验对他来说也不算陌生。但在 1602 年左右，他在“四法学协会”的成员中有了许多朋友。他是个直言不讳之人，嘲弄溜须拍马的行为，并在一个财富和名誉变得日益重要的社会里，从不懂得妥协。身为一个具有知识分子的正直之人，他拥有大刀阔斧式的机智和魅力。使他得到了这个职位的原因可能是他克服重重障碍的能力，而这些障碍通常会将他的爱好同与宫廷圈中之人的亲密无间区别开来。

他将自己为这个场合所撰写的娱乐拟化为《萨堤罗

斯》(希腊神话中半人半兽的好色之神);其核心是一篇欢迎辞。这次小小的努力必须同他随后撰写的多部假面戏剧区分开来,他在这些假面戏剧中看到了一种工具,这种工具应该综合诗意的姿态和任何节庆场合的欢快,并且主要由舞蹈表现出来。人们无法宣称琼森发明了什么新的东西。他只是为假面戏剧中大量的牵强附会增添了诗的韵味和他那独创性心灵的光彩。

当我们将举行假面戏剧的各种动机同各个早期民族用舞蹈庆祝一年四季的循环往复和个人或部落生活中的重大阶段进行比较之时,会提出这样的问题:难道真的发生了如此之大的变化吗?宫廷的假面戏剧本是那些古代传统的直接后裔。它与季节性的节日相关,比如说五朔节或圣诞节后的第十二夜,也与皇家的订婚和婚礼相关。但本·琼森却不必走得那样远。与英国假面戏剧关系最紧密的乃是文艺复兴时期的幕间穿插演出、户外露天演出和各种各样的芭蕾假面舞会。

"跳舞"和"化妆"对于这些娱乐来说是两个关键词,而通常的习俗则发展成了某个带有寓言价值的戏剧性穿插表演,或者是具有较重道德教育成分的表演出现在化妆之前。假面戏剧最终将娱乐中的所有成分都置于一个连贯的故事之中,而这些故事通常借自神话,并与这个场合相关。本·琼森诗化了剧本,并赋予剧本以扎实的文学性。

琼森从一开始,就对假面戏剧抱有很高的期望。他想在自己那些辛辣而犀利的喜剧背后,给假面戏剧带来同样的道德目的,但不致于因为说教而削减娱乐性。他在给自己的第二部假面戏剧《婚礼》(1606)所作的序言中,称自己的赞助者们"在最为高级和开心的发明之后充满了

好奇之心……而这些发明都是以权威性和坚实的学识为基础的；这些发明尽管必须对眼前的这些场合发出令人信服的声音，但它们的感觉却的确或应该永远地保持更多逝去的神秘。”

正是这种对“更多逝去的神秘”之笃信，这种对诗意形象的深度之笃信，使得琼森撰写起假面戏剧来。当他已对通常进入假面戏剧剧本中的东西感到厌恶之极很久之后，以及于 1630 年的忏悔节撰写自己的最后一批假面戏剧之一《克劳瑞蒂亚》时，依然理直气壮地陈述了自己对上演更有意义的作品之信念：“一切作品，尤其是那些在宫廷中具有这种性质的作品，一切公开的场面，要么已经是，要么应该是人类生活的镜子，而这些镜子为的是充分展示出反应对象的长处，并应永远随身带着有益的愉快。”

琼森从未反对过舞蹈。他承认舞蹈大师的重要性，因为正是他们训练了那些贵族业余演员，并且同他们一道排练长达数周时间——有的记录说是 50 天。舞步对这些业余演员们来说，并非一窍不通。在大多数情况下，跳舞就是一种富于想象力的创造尝试，因为用于交际舞中的那些舞步等等都会接近编导家的奇思异想。舞蹈大师们与专业舞蹈家和戏剧表演家们一道工作起来会多少容易些，这些专业表演家们常常得到的是不戴假面的角色。琼森没有同这些假面戏剧的作曲家们发生过争论，尽管只是二三流的作曲家们来写这种音乐。就在这种音乐里——有英国人对舞蹈发展所作的最为完整的贡献——我们发现了与 19 世纪浪漫主义时代的那些小作曲家们有趣的相似性。

从琼森的《女王们的假面戏剧》已经印刷出版的版本

来看，人们一定会认为，其演出的各个方面，除了基本的概念之外，都曾由作者预见到了——诗歌、服装、音乐和编舞观念——他是这样写的：

> 就在此刻，突然响起了一种奇怪的音乐，人们陷入了一段神奇的舞蹈，这个舞蹈充满了希奇古怪的变化和姿态，但却非常适合他们的性格：他们在相聚时的全部所作所为都与人们的习惯反其道而行之，他们脊梁对脊梁，屁股对屁股，双手拉双手，向后呈圆形，再向左手方向行进，头部和身体作着异想天开的动作。这一切都得到了编舞家希尔罗姆·赫恩先生出类拔萃的模仿，而他的权利则要在此加以确认。

然而，无论本·琼森对这种作品的潜在影响有多么大，谁——甚至在他那个时代——也不曾怀疑过，他已接近了自己为自己设立的崇高目标，而惟有伊尼戈·琼斯和一位假面戏剧的小作家塞缪尔·丹尼尔可以例外。丹尼尔抨击了琼森在撰写假面戏剧时于文学性抱负和戏剧性造诣上的自命不凡，并且试图将自己从古代的专制中解脱出来，他不明白“我们为什么不能够解放自己的创造力，为什么不能像他们那样自由地使用我们自身的形象”。然而，将琼森与丹尼尔分离开来的原因并非仅是诗人那崇高而神圣的功能，这种功能本是由琼森为所有假面戏剧作家们所想象出来的；更是丹尼尔对伊尼戈·琼斯的俯首贴耳，他曾这样说过：“建筑艺术和创造力提供了最伟大的优雅，并具有最大的重要性：而我们的艺术创造力则在演出之后具有最为渺小的作用，并且最为微不

足道……”。

丹尼尔的看法只是一个人的声音，而且在当时只是一个小诗人的声音（或者按琼森的反驳来说，只是一个“非诗人”的声音），但在1604至1640年之间，也正是在这段时间里，诞生出大多数的假面戏剧，丹尼尔的态度最为接近宫廷朝臣们的感情，而假面戏剧正是按照他们的意见来结构的。命运的奇缘使得琼森的创造力导致了这种艺术形式的退化，而这种退化是由反假面戏剧的到来造成的，琼木的作法的确强化了它的效果。这个过程始于1609年，女王安娜表述了宫廷的普遍感觉——当然也是她自己的感觉——枯燥乏味可能随着展示如此之多的优美和炫耀如此不断的辉煌而来临；“贵族的创造力”和“他们个人的尊严”使得这种假面戏剧过于千篇一律地庄严肃穆。本·琼森在给《女王的假面戏剧》所作的序言中这样说道：“女王殿下已经命令我去思考出某个可能置于她的假面戏剧之前，并且具有金属箔或貌似假面戏剧地位的舞蹈或表演来。”

这就是反假面戏剧的开端。琼森想到了12个母夜叉，“并非不恰当地与当时的和整个作品的陷落相协调”，她们恰好是假面戏剧代表作中12位女王的对立面。这些人物的对比在这部假面戏剧中得到了优美的运用，并用来解脱假面戏剧代表作中对优美和庄严所作的千篇一律的弘扬。既然对比经常有助于创造出恰当的平衡，并且能强化目的和效果，那么，反假面戏剧就突出了它的主导思想，并且赋予了它以前所未有的生命力和新光彩。

这个实验由于获得了成功而合理合法。然而，琼森在反假面戏剧的娱乐价值中预见到了先天的危险。他允许自己仅仅收容了一个相反的场面——由此可见，他具有

一种特殊的眼力——而这个场面不得不安排得恰到好处。他意识到，这种欢快很容易对观众产生伤风败俗的效果，而这些观众只是戏弄生活中的严肃性，并在自己的手中将反假面戏剧变成了一个任其取乐的玩具。

《英纳·坦普尔法学院和格雷斯因法学院的假面戏剧》——这出带有舞蹈的戏剧作为伊丽莎白公主与选帝侯（即有权选举神圣罗马帝国皇帝的诸侯）帕拉汀的婚礼庆典的一部分，上演于1613年2月20日——其抄本清晰地描述了反假面戏剧是如何迅速击败了恰恰是自己要尽力提高的东西。这个剧本是由弗朗西斯·博蒙特（1584—1616，英国剧作家）撰写的，为的是献给弗朗西斯·培根（1561—1626，英国法学家、哲学家、作家和政治家）这位巴罗克时期的大哲学家的。培根在当时是唯一一位不是数学家的哲学家，他笃信毁灭性批评的需要，就像笛卡尔笃信怀疑一样。这位哲学家在自己的调查研究中寻求的是实质性的证据，而非盲目的判断，他被称为这种假面戏剧的“首席发明者”；更有，博蒙特在自己的献礼中亲自对他说：

> 而尤其是弗朗西斯·培根爵士您，由于您当时是通过自己的支持和爱心去推动它的，因此，就让您的良言去美化它并保护它吧，而这就能够为最伟大的和最渺小的事情平添价值。

无论假面戏剧这玩艺儿在英纳·坦普尔法学院和格雷斯因法学院里的那些有识之士眼里是多么的微不足道，他们却没有预见到假面戏剧作品将会使两所法学院陷入深深的债务之中。但是从这部假面戏剧为皇帝殿下

带来了多么大的快乐这个角度来看，这些过大的开销又算得了什么呢！也曾有两出反假面戏剧提供了很大的快乐，而这些穿插表演似乎非常令人难忘，“以致于皇帝殿下极为愉快，并在结尾时叫喊再来一个，就像他对待第一出反假面戏剧那样……”。在历史上，从没有宫廷的成员们不喜欢皇帝殿下喜欢的东西的，而这就意味着英国人开始结束了为发展舞蹈所作出的独特贡献。琼森不愿让步，而当他于 1625 年在《尼普顿喜庆阿尔比恩归来》中第一次采用了两段反假面戏剧时，其结果只能是使这次极其必要的强硬作法显得可笑。琼森坚持自己的诗意原则，反对“进步”。他甚至走得太远，以致于要求舞蹈的编排必须适合情节，并且需要多少舞蹈就编排多少舞蹈。

我们一定会想，琼森居然不能正确地测定英国社会实体的温度。说到底，他还是原来的那个他，曾在 1606 年借自己的杰作《沃尔波内》脱颖而出，讽刺了贪婪的化身；之后很快又推出了《炼金术士》，增添了贪婪的欺骗性。难道他对那个时代的贪得无厌不感到愤怒吗？难道他目睹伦敦从一个文化中心变成了一个商业中心时没有勃然大怒吗？我们不能因为新教徒的浪潮席卷了大地、随之卷走了一切邪恶与善良，并且终止了假面戏剧和反假面戏剧而责备历史。琼森常常带着一种气愤的情调揭露“那个时代的畸形”。当事实上，正是贵族确定了 17 世纪前半叶英国的基调之时，他为什么必须以为，廷臣们的趣味却不会表现出任何道德的和理性的堕落呢？当赢得了如此之多的胜利之时，当强大的资产阶级和傲慢的廷臣们的运气和财富迅速增长之时，他们都经历了通常的内部损失外部补偿的过程。随着琼森的诗歌越来越无人需要，大家都想让视觉奇迹的异彩搞得眼花撩乱。

耀武扬威的机械

没有哪个地方拥有比文艺复兴时期剧场更伟大的伊丽莎白风格的剧场了，后者使索福克勒斯时代的戏剧得到深入而广泛的复活。除了那不幸而狂热的奥利弗·克伦威尔（1599—1658，英国资产阶级革命中，资产阶级——新贵族集团的代表人物、独立派的首领）之外，英国还馈赠给了17世纪以弗兰西斯·培根、约翰·弥尔顿（1608—1674，英国诗人）和亨利·普赛尔（1659—1695，英国作曲家）；克里斯托弗·雷恩爵士（1632—1723，英国科学家和建筑师，后成为著名的几何学家）和伊尼戈·琼斯（英国建筑师）。这两位建筑师使得意大利式的巴罗克风格看上去像是英国式的；而最为重要的人物还要算伊萨克·牛顿（1642—1727，英国数学家、天文学家和哲学家）。

“科学”和“数学”这两个词在讨论17世纪的成就时，从来都是用得着的。我们现代人对科学真理的寻觅便始于那个时候。这种寻觅并非只发生在一个国家。对事实真相的寻觅可以在所有的欧洲国家找到，而国与国之间的思想交流只是因交通的困难而放慢了速度。“科学”这个词在当时已挂在所有人的嘴边——就像“几何”一词在风格主义时代那样——并且很自然地遭到了滥用。在F. 德·洛兹出版于1623年的那篇以《舞蹈颂》为题，论及舞蹈和行为的论文中，我们发现了这样的观点：“行为的科学（或礼仪）对于年轻人来说是必不可少的”，以及“我不想宽恕那些为数众多并且德高望重的人们——他

们在这座大山上已经谈论得太久并且兴高采烈，他们大名鼎鼎并且享有科学的上帝之美誉，他们曾对自己的任务作过非常公正的论述……”。“科学”这个词在当时是个家喻户晓的词，仅仅表示人们按照科学的路子去思考。但是，在这一切对真理的宏伟寻觅之背后存在着这样一个信念：世界上和宇宙间的一切都是和谐地安排在一起的，而在某个地方存在着某种由一种更高力量制定的对称——这种思想从古绵延至今。尽管人们依然寻觅着人类那“思考的心灵”之真理——用约翰·堂恩（约 1572—1631，英国诗人，玄学派诗歌的主要代表）的话来说——一种理性地探讨自然现象的方法成为 17 世纪的特征。

这种紧紧抓住各种现象的事实的整个过程导致了各种法则和学院的建立，并以这些学院去强化这些法则。这些都属于这个世纪的伟大成就，而毫无疑问的是，古典舞蹈也只能开始兴盛于这样一个科学的气氛之中。各种法则成为舞蹈的脊梁骨。当弗朗索瓦斯·普雷沃（约 1680—1741，法国舞蹈家）于 1705 年接替法国皇家舞蹈学院的第一位芭蕾女主演拉方丹小姐（约 1655—1738，法国舞蹈家）作领衔女主演时，《舞蹈大师》一书的作者皮埃尔·拉莫（18 世纪初期的法国芭蕾大师和舞蹈理论家，生卒年不详）居然会这样写道，普雷沃“将我们今天能够在自己艺术中拿出来的一切法则都置于一个舞蹈之中，而她将这一切付诸于实践的方式是如此的优雅动人、准确无误和生机勃勃，堪称为这类舞蹈天才中的天才。”

在那个世纪中，为拉莫称作“心灵方向的法则”作出了最大贡献之人乃若内·笛卡尔（1596—1650，生于法国的杰出哲学家和最伟大的数学家之一），他因笃信数学的精确性在抽象推理中的可能性，而通常被看作是现代思

想科学之父。他摈弃了经院哲学家们的权威性体系，引进了怀疑一切的思想。在惟有怀疑这一个东西无法加以怀疑的前提之下，他扫清了走向真理的道路。倘若人们可称18世纪为伏尔泰的时代，那么，17世纪就可称为笛卡尔的时代。

正是在这个世纪里，“理性”像女神似地得到了颂扬。与科学中最为辉煌的进步携手并肩地出现了工具和机械的发明，而这些发明则促进了一个新世界的创造。荷兰人发明了望远镜，而伽里略（1564—1642，意大利哲学家、天文学家和实验科学家）则作了极大的改进，并能用它来研究天空，以致于——随着他对哥白尼思想的证明——用地球围绕太阳旋转的奇闻来震撼世界。人类世界不再能被看作是宇宙的中心之思想是对意大利的亚里士多德派教授们和基督教义的一个打击，而基督教义则是笃信古希腊天文学家托勒密的天动说体系的。红衣主教们在耶稣会的支持下，确信伽里略的这些思想将会带来比马丁·路德（1483—1546，德国宗教改革家）和约翰·加尔文（1509—1564，法国出生的神学家和宗教改革家）两人思想的总和还要严重的后果，并且会给予新教徒们以极大的安慰。无论在过去的信念与新生的力量之间立即爆发了什么样的斗争，对于科学前进的最大刺激便是伽里略证明了“自然之书以数学特征写成”的思想，这是他在自己的《检验者》一书中提出的观点。

随后到来的是牛顿，关于宇宙，他给了我们一个精确的、符合逻辑的和数学的阐示，而人们带着他的这些概念生活了两个半世纪，直到爱因斯坦的理论取而代之为止。我们从自己生活在这个时代的经验中得知，光具有多么大的魅力，它是怎样打开未知幻象、甚至使得我们相信，



19. 米开朗基罗·达·卡拉瓦乔（1573—1610）的绘画《乐手们》代表了这位画家给17世纪初叶意大利视觉艺术所带去的高度的写实主义。（纽约大都会艺术博物馆供稿，罗杰斯基金会1952年购置）

它能够运动甚至舞蹈。牛顿发现了光谱的理论，而荷兰科学家克里斯蒂安·许根斯（1629—1695，荷兰数学家和天文学家）则发现了光波的理论。

当光变成了科学研究的一个焦点时，便不可能不吸引布景设计家的注意力，更不可能不吸引画家的注意力。这个时代发现了光明与黑暗的戏剧性，从而导致了一种

对可触知现实的新观念。米开朗基罗·达·卡拉瓦乔(1573—1610，意大利现实主义画家，擅长运用强光黑影突出主要物体)与风格主义分道扬镳，成为第一位发现观察自然的新方法者，并且像当时的科学家们那样，对事实真相具有火一般燃烧的热情。他敢于给予自己的特征以其本来具有的平民表情。他笔下的骗子和无赖为我们目睹弗兰斯·哈尔斯(约1581—1666，荷兰肖像画家和风俗画家)很快就要画出，或者贺拉斯(1697—1794，英国油画家、版画家和艺术理论家)几十年后要画的人物面部作好了准备。

光开始按照自身穿过一个房间或者越过一张面部或一幅窗帘时的法则，起到决定性的作用。它唤起一种现代主义的感觉，而荷兰的画家们则将这种感觉完美化到了极致，结果，他们的绘画常常使你以为能走进一个房间里去，并且拜访那些比如由扬·维米尔(1632—1675，荷兰风俗画家，善于用色彩表现空间感、质感及光的效果)带着对最微妙细节的酷爱去描绘的人们。当卡拉瓦乔将一种扎扎实实的，但其极端的主张每每激怒教会权威们的精神注入自己的基督教故事之中时，荷兰的画家们则主要是呆在自己那个小小世界的现实之中。惟有伦勃朗·范·里吉(1606—1669，荷兰画家，擅长用聚光及透明阴影突出主题，以及运用笔法表现质感)才敢于冲破自己同胞的自然主义，从而达到对人类的一种深刻的理解和同情。他那别具一格的伟大存在于这样一个事实之中：他的绘画从不是为了仅仅炫耀自己那炉火纯青的技巧，而是要使绘画从不脱离人的同情心，无论是绘制一幅肖像，还是再创作一个来自《圣经》的场面都是如此。生活中真实存在的戏剧性在他捕捉于自己画布上的寻觅之光与深沉

之影的对比中，找到了自己的表现手段。

这些同步发生且五花八门的潮流兴盛于不同的地方本是没有什么值得大惊小怪的事情，因为欧洲各民族在以往的经历中具有不同的背景、性格和传统。荷兰人在一种活跃的民主中巧妙地建立起了一个开明的重商主义的小小王国，而知识分子和艺术家的生活在这种民主中达到了 17 世纪罕见的高峰；当一个令人眼花撩乱的假面戏剧世界搞得英国贵族神魂颠倒时，意大利诞生了实实在在的剧场奇迹和歌剧。对于大多数来自西方世界的艺术家们来说，意大利依然是参观访问的地方，依然是他们希望去经历当年的伟大启示，并拜会来自欧洲各地的最优秀的创造性人物的地方。在这些伟人中有伊尼戈·琼斯，关于他为英国假面戏剧所作出的那些惊人创造，我们已经有所耳闻。到 1603 年为止，他已去南方旅行过，看到过在布景设计方面令人吃惊的新发展。琼斯为假面戏剧创造的一切都具有巴罗克风格的富丽堂皇；只有他的建筑作品为英国引进了一种古典的风格，可谓“坚固而且结实的、符合规则比例的、具有阳刚之美的和毫无矫揉造作的”。在这个方面，当然也有例外的情况存在。莎士比亚、伦勃朗和巴赫，就从未踏上过意大利的土地，而为英国建筑作出重大贡献的克里斯托弗·雷恩也从未去过意大利，而是设法去过法国，并在那里会见了乔瓦尼·洛伦佐·贝尔尼尼（1598—1680，意大利雕刻家和建筑师）。北方的佛罗伦萨、曼图亚、波洛尼亚和威尼斯，南方的罗马和那不勒斯都是重要的文化中心。当克劳迪奥·蒙泰威尔第依然在为温琴佐公爵一世工作之时，彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640，比利时画家）则是曼图亚宫廷的画

师。闯荡江湖的艺术家们在使用各种语言从事文化交流中，永远是重要的联接体。

琼斯的激情将他带回到意大利去，他在此度过了1613到1614年的冬季。在那里，他可能听说过法国的版画家雅克·卡洛（1592—1635），卡洛当时住在佛罗伦萨，是应梅迪奇之聘，用绘画记录该家族奢华的娱乐活动。琼斯可能从他那里，而不是从观摩这种演出中，得知了更多关于假面喜剧的情况。卡洛设法将那些矫揉造作的宫廷庆典活动——这些活动具有一种可以辨认出来的巴罗克风格——变成了非常个人化和自然主义的风格。卡洛的蚀刻版画也极为流行，因为他还对奇异的风格具有一种特殊的天赋。他只需几根线条便能呼唤出一个修长的喜剧人物来，并且令人难以忘怀。舞蹈爱好者们可以从卡洛在当时版画中采用的动作，而非任何语言的描述中，得到更多的东西。

是哪些剧场奇迹使得意大利的布景设计家们和建筑家们能够证明自己是后文艺复兴时期的天才呢？剧场建筑的概念每个10年都有所不同。首先是大约在1606年，加上了侧幕条，这就使得演员们的幕后活动容易一些。1619年，当帕尔马的法尔内塞剧场建成之时，第一批更加精美的舞台之一便创造了出来。这种舞台具有一个永久性的弧形台口，但装饰性框架的概念此前早已为人知晓了。到了17世纪初，大多数剧场都使用了后天幕和遮盖舞台顶部控制布景处和照明器材的横幕条。总的说来，更大的能动性带来了到当时为止前所未见的布景奇迹。

贾科莫·托雷利（1608—1678）是当时剧场机械背后最为重要的筹划者之一。奇迹般的效果是没有止境的：各种发明可以在舞台上燃烧一座城池，可以在舞台上激起



BALLI DI SFESSANIA
di Jacomo Callot

20. 雅克·卡洛（1592—1635）的著名版画之一，属于典型的假面喜剧场面。（作者供稿）

波浪，可以使天幕随心所欲地迅速移动。托雷利在自己于威尼斯设计的诺维西莫剧场中，建造了一座旋转的舞台。他还发明了一种装置去迅速变换布景：侧幕条能够从舞台底下一只圆桶的长条形切口中上升到舞台之上。有的舞台被搞成了斜坡式的，以便造成深远的透视印象。枝形吊灯悬挂在舞台的上空。大部分情节起初是在舞台前部

表演的，但戏剧演员们逐渐地移入了布景所展示的区域之中。

当时就有了舞台技术人员，正是他们操纵了那些布景的奇迹。他们喜欢流动的云彩和布景的变幻等令人吃惊的形象，其中有岩石的移动．有人与景物借助于机械去降低和升高。大家都使用了地板门。平台可以在薄纱之后搬上台来，结果谁也看不见窍门所在了。整个宫殿和轮船都安装上了轮子，可以滚上舞台。托雷利让人叫绝的轮子和滚桶体系使得一个人便能够在一分钟内变换侧幕条。我们在瑞典斯德哥尔摩附近的德罗特宁霍尔姆，能够找到一个依然处于工作状态的巴罗克风格剧场的极好例证。

不少布景艺术家们都在巴罗克风格的剧场上留下了自己的印记，而那种剧场大多是我们今天所知晓的。除了托雷利和琼斯之外，还有贝尔纳多·布翁塔伦蒂（1536—1608）、卢多维科·伯纳西尼（1636—1707）、詹巴蒂斯塔·皮拉内西（1720—1778）和加利·达·比比埃纳家族的三代人，其中最老的生于1657年，最小的则卒于1787年。他们对布景绘制的影响特别突出。歌剧院数世纪以来，一直运用了这种影响。画家的布景在佳吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团中又得到了复活，从莱昂·巴克斯特那雍容华贵的色彩到巴勃罗·毕加索那讽刺意味的风格，无不反映出这个舞团的那些既有传统又有实验的岁月。

当然，人们可以宣称，巴罗克风格并非真的始于舞台机械的所有这些惊人效果。维特鲁维乌斯（活跃于公元前1世纪的罗马建筑师和军事工程师）坚持认为，是埃斯库罗斯（公元前525—前456，古希腊三大悲剧作家之一）第一个使用了绘制的布景，尽管我们从亚里士多德那里听

说，是索福克勒斯（约公元前 496—前 406，古希腊三大悲剧作家中的第二位）才配这份殊荣。古希腊人使用过可以滚出舞台的机械，以及其他的器械去升降诸神。在阿里



21. 位于瑞典首都斯德哥尔摩附近的德罗特宁霍尔姆剧场，这是至今尚存的唯一一座属于巴罗克风格，并依然按照 18 世纪末的方式上演歌剧和芭蕾舞剧的剧场。（瑞典信息机构供稿）

斯托芬（约公元前 450—前 385，古希腊最伟大的喜剧作家）的《云彩》中，苏格拉底（公元前 469—前 399，雅

典哲学家）被这种手段悬挂在一只篮子里。“解围之神”（deus ex machina，原意为古希腊、罗马戏剧中用舞台机械突然送出来扭转局面的神）一词便来自于对机械（mechane）的使用。

瓦萨里在其著名的专著《艺术家的生活》中，给我们讲述了文艺复兴时期佛罗伦萨宗教节日的祭神演出中使用舞台机械的情况。他将设计这些机械装置的功劳归于两位建筑师：菲利普·勃鲁耐勒斯契（1377—1446，佛罗伦萨的建筑师）和弗朗切斯科·丹热洛（生卒年不详），后者又叫拉·切卡。瓦萨里谈到过这种机械，称之为“幸福的天堂”或者“美妙的天国”，因为它在佛罗伦萨皮亚察的圣费利切剧场被运用于《天使报喜节》之中：

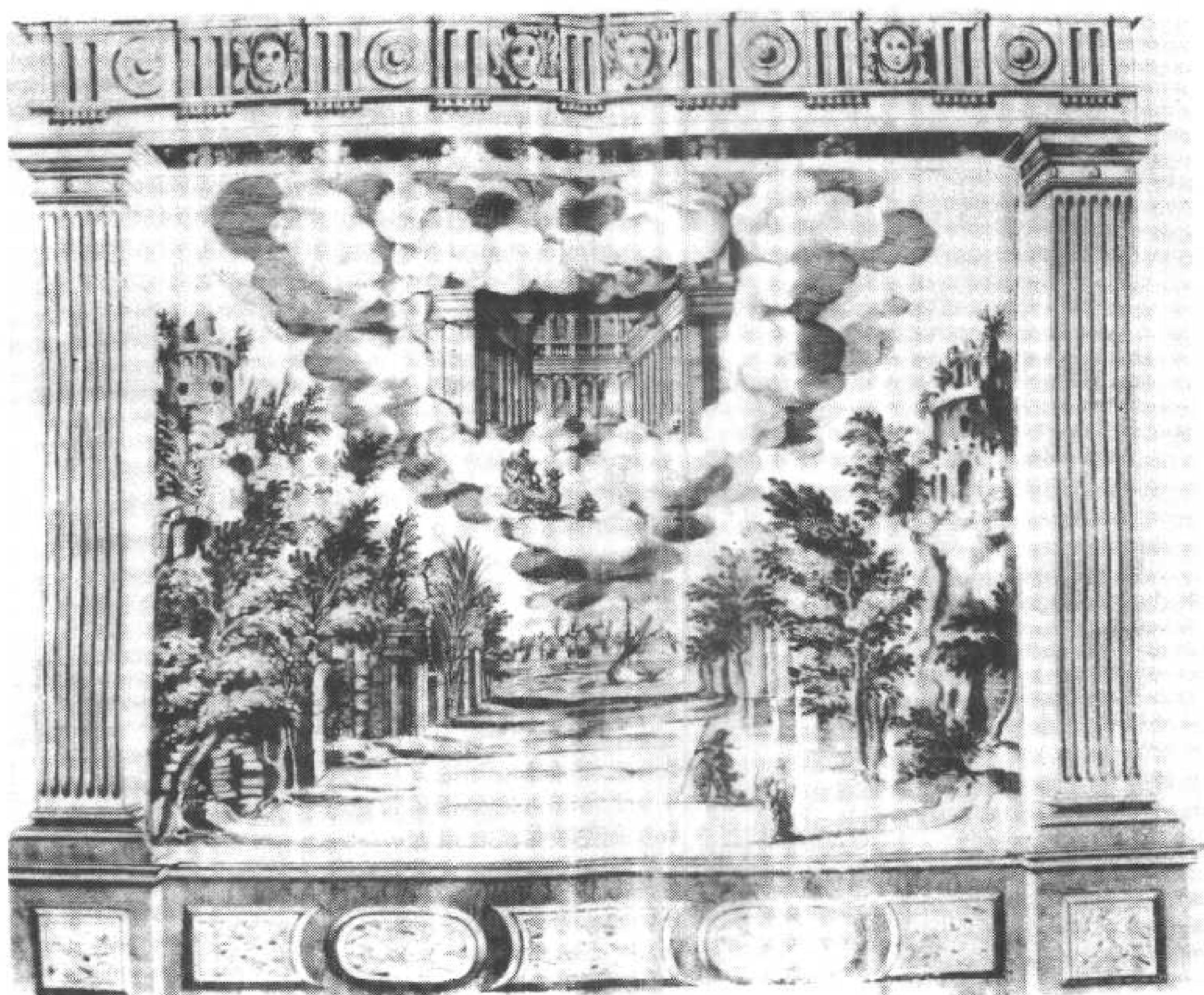
> 美妙的天国的确是个妙不可言的东西，展示出了发明者的能力和勤勉，因为它所推出的天国场面充满了于无量之光中四处运动和活生生的人物，而那种光的时隐时现，就像闪电一般。

勃鲁耐勒斯契还在这个美妙的天国上方设置了两扇在轮子上沿凹槽运动，并向两侧滑动着打开的门。一根绳索可以将这两扇门拉开并关上。瓦萨里则强调说，由于这两扇门过于沉重，所以在移动时发出雷鸣般的响声。

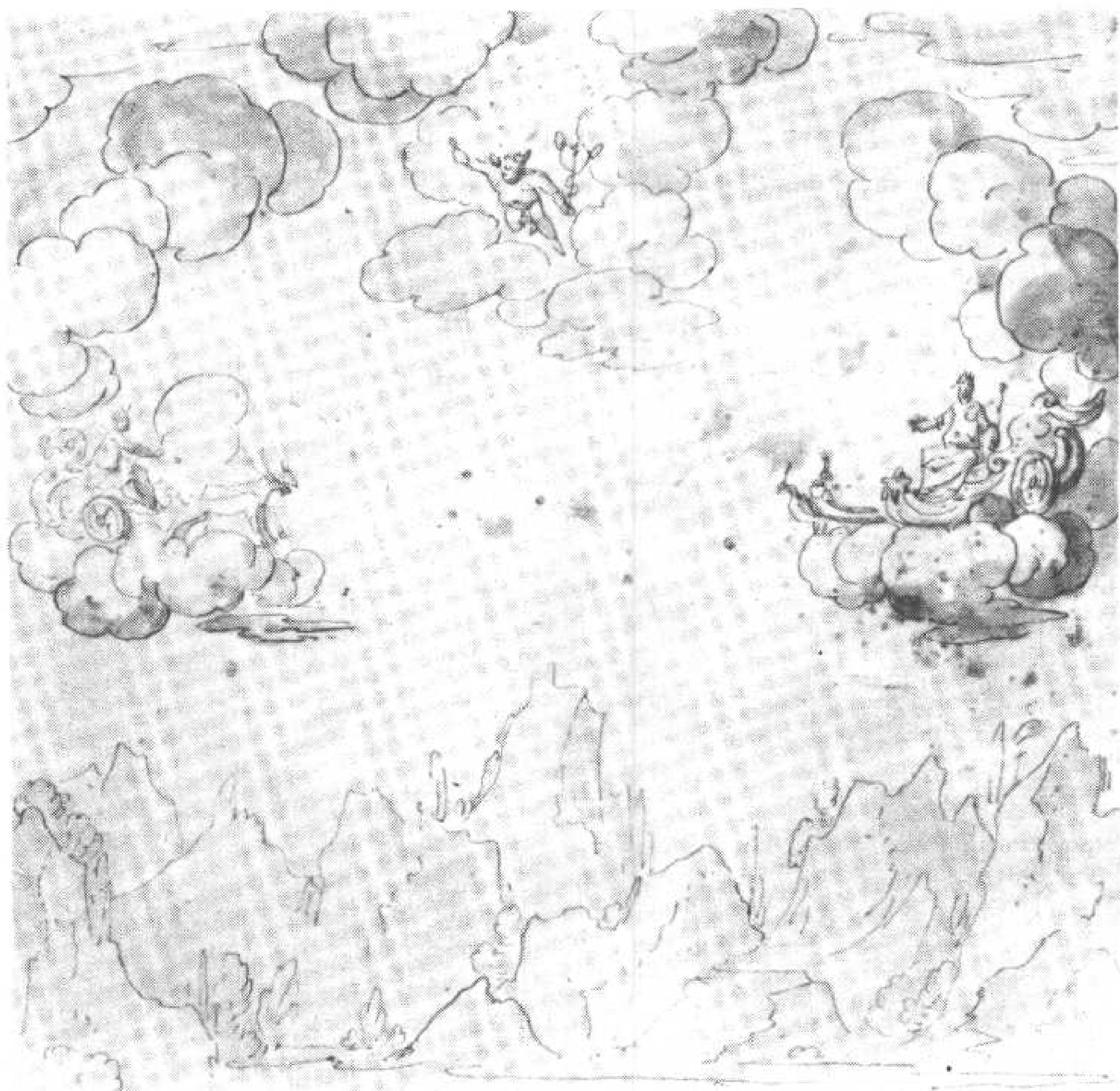
瓦萨里还使我们了解到，拉·切卡还为另一个名叫《基督升天》的场面发明了相似的机械装置。借助于这个机械装置，“耶稣从一座由木头完美构成的山上升起，然后由一朵满载天使的云彩托入天国，而只在山上留下他的那些门徒”。瓦萨里在结束自己的描述时反复地说到：

“这些灵巧的东西和其他一些东西”都是由勃鲁耐勒斯契发明的，尽管有人坚持认为很久之前便开始有了。在早些时间和相似的作品中，这些机械装置可能得到过使用。但瓦萨里在这方面却使我们模糊不清。

无论布景曾在过去取得了什么样的成就，巴罗克风格的剧场都使之达到了完美化。这些舞台奇迹属于那个



22.《贝莱罗丰》1642 年上演于意大利威尼斯。这是 17 世纪布景奇观的极好例证：天国之中有座宫殿，一辆马车下凡而来。（法国文化机构供稿）



23. 这张《云蒸霞蔚与诸位天神》的画稿可能是贝尔纳多·布翁塔伦蒂（1536—1608）设计的。（英国维多利亚与阿尔伯特博物馆拍摄，属查特沃斯的德温希尔资料馆所有，翻拍得到查特沃斯新村的允许）

世纪的基本特征，因为剧场中的戏剧性只不过反映出了生活中各个方面的戏剧性。封建主义无法不去炫耀由自

己的力量创造出来的奇迹，而这种奇迹则不得不随着其外部的力量和内部的虚弱而发展。自从早期文艺复兴时期和第一批露天演出开始，它就成了剧场表演艺术中的一个问题。早期巴罗克风格中的科学潮流不可避免地导致了剧场的建立。当芭蕾依旧演出于宫殿和皇宅的大厅之中时，歌剧则随着其专业化的水准，对剧场产生出了更加响亮的需求。威尼斯首当其冲地成为歌剧作品的焦点，也是这种需求的极好例证。威尼斯自从彼耶罗·阿雷蒂诺（1492—1556，意大利著名讽刺作家）的时代起，便具有一种由来已久的音乐传统，生活的欢乐成为当地人民的主要动机，这已是人所皆知的。人们挤满了各个教堂，但主要不是为了去参加礼拜仪式，而是为了去聆听优美的音乐。

1613年，蒙泰威尔第离开了曼图亚，出任圣马科的巴西利卡教堂唱诗班的领班。圣卡西亚诺作为欧洲的第一座歌剧院，开张于1637年。在整个17世纪中，威尼斯在16座剧场中推出了歌剧和话剧，还不算许多在宫廷中的私立小舞台以及旅行演出中的各个剧团，这些剧团在这些剧场中和舞台上发现了富有的并对艺术感兴趣的观众。到剧场去成了当时的一种生活方式。威尼斯人热爱化妆，于是，他们便化着妆去剧场，各种人物都到场了，有贵族，也有船夫，有劳动妇女，也有总督夫人。在威尼斯，剧场依然被看作是封建制度的特征和展示，而到了威尼斯共和国之时，便出现了一种民主生活的味道——当然只是略有一点罢了：各个包厢成了富裕贵族们独有的财产。直到1651年之后，一个普通的市民经过登记才能拥有一个包厢。这个习俗始于当时新建立起来的圣阿波利奈尔歌剧院。



24. 马术芭蕾在封建社会是受人宠爱的娱乐项目之一，因逐渐被歌剧所取代而消失于17世纪。只有在西班牙和奥地利的各个哈普斯堡皇室里，还保存着这种有400年历史的传统。维也纳的西班牙骑马学校以其令人眩目的西班牙良种马比赛，保持了这种表演中那令人目眩的高超技艺。(纽约奥地利新闻信息机构供稿)

威尼斯是使剧场变成商业演出之地的第一座城市。格里马尼家族则成为最强大的经纪人，并拥有好几座剧场。他们最为辉煌的舞台位于圣乔瓦尼·格里索斯托莫剧场，这座剧场只花了 4 个月便修建成功，并证明在规模大小和辉煌程度上压倒了其他所有的剧场。与之相比，大多数的法国剧场都是宫廷剧场，就像卢浮宫和凡尔赛宫里的剧场一样，或像小波旁皇宫的大厅一样，后者移交给了若干戏剧表演团体，而皇宫以及阿尔芒·让·迪普莱西·黎世留（1585—1642，法国政治家、枢机主教，曾任路易十三的首相长达 18 年）在位时于 1634 年开张的马雷剧场也是如此。1645 年，基罗·马扎里尼·马扎然（1602—1661，出生于意大利的法国外交家和政治家）将贾科莫·托雷利请到法国宫廷去上演歌剧，而 14 年之后，他又请加什帕尔·维加拉尼在杜伊勒利宫修建了机械装置剧场及其舞台机械。

威尼斯和荷兰这两个按照各自方式行事的共和国开始舞文弄墨，并沉醉于剧场和人声的狂欢之中。当西班牙带着乡愁经历了这个辉煌世纪的日落西山，德国的领土在生与死的搏斗中血流成河之时，当法国保全了自身那独裁主义的恢弘气势，英国也保全了自身那光彩夺目的独占鳌头之势时，威尼斯和荷兰这两个国家之间却因为那个世纪最为明显的特征——政治动乱和宗教战争，而几乎没有发生接触。意大利人以歌剧和布景机械，为西方世界的文明做出了最后的伟大贡献。

在早期巴罗克时代复兴剧场，这并非戏剧诗人或专业戏剧演员的工作，而是意大利建筑师们和画家们的创举。也正因为如此，这个过程成为文艺复兴之梦最为符合逻辑的终曲。他们为了满足一种社交性的目的和功能而

创造出了一种视觉形象。毫无疑问，此乃一种优美而眩目的外观之崭新开端。谁也没有真正在乎戏剧的内容。剧场本身已经将观众的视听塞得满满的，并且可以满足魔幻一般的、神秘莫测的和幻觉的需要。归根结底，出现了视觉诗歌这种东西。即使时至今日，我们也经常看到这样的情况：当帷幕升起之时，我们目睹的是一种情调的惊人的、令人叫绝的绘制环境！在尚未说出或唱出一个字词之前，或尚未跳起一段舞蹈之前，观众能够不为之鼓掌吗？那么，我们又为什么要去责备17世纪的人们曾满怀谢意地继承了意大利的舞台魔术师们为他们准备好了的法术呢？

思考的心灵在伟大的世界剧场中

巴罗克风格有一个方面是作为一种障碍，而非刺激，严重地影响了若干国家中的诸门类艺术。继宗教改革运动之后，涌现出了各种各样的新流派，以及各种各样以自己的方式笃信上帝者。仿佛世界急需某种与其推理的和理性的态度相对应的东西，一场有关宗教问题的混乱争论兴起，并且不仅使用了语言和笔杆，而且进入战场，使用了大炮和利剑。对于传教士及其关于死神、诅咒和腐朽的训诫来说，这可谓一个伟大的时代。约翰·堂恩（1572—1631）这位诗人和牧师，或者是因牧师而成为诗人，和因诗人而成为牧师，是他那个时代的杰出传教士之一，而继他之后则是两位德国人——安杰勒斯·西莱希厄斯曾写过一些最有思辨意味的诗歌，而保罗·格哈特则是位令人叫绝的新教赞美歌作者。然而，堂恩那“赤裸

裸的思考的心灵”，其声音具有那种来自传教坛或书面文字的激情之力量，并且最出色地反映出了当时的思辨诗歌，而感情与思想、精神与肉体则于其中充满诗意地融为了一体。

但是，诗歌却迷失在争论和迫害之中，而肉体则因人们处于骚乱中的精神受到了严厉的惩罚。虔信派教徒们的首先思考的是，宗教改革运动不是什么能够完成的事情，而是必须不断加以更新的东西；这种思想所导致的一种个人宗派主义的爆发一直持续到18世纪。具有讽刺意味的是，所有的派系所追求的从根本上说本是同一种东西：礼拜仪式的改革，即清洗和简化，以及升华内心。这个过程总是始于寻找在牧师那日常渠道之外的神秘经验或者与上帝达成统一的直接经验之概念。

寂静教（尤指17世纪基督教的神秘主义教派，主张清静无为）这种产生于罗马天主教信仰内部的运动，要求其信条相似于虔信派和教友派的信条，并在被动的灵魂之中寻求完美。这种内向的静思方式，这种向某个高高在上的存在敞开自己灵魂的愿望——换言之，这种纯粹的寂静派成分——可以在许多信仰之中找到，当然也可以在佛教，甚至在诺斯替教（试图用波斯和希腊的宗教哲学说明基督教教理的古代宗教流派，认为物质和肉体都是罪恶的，只有领悟神秘的“诺斯”即真知，才能使灵魂得到拯救）中找到。无论这些概念看上去是多么虔诚和纯净，在世俗之人和基督教政权的眼睛里，都包括着令人讨厌的，即使不是革命的成分也非去压制不可。政客们知道应该怎样玩弄人们的幻想和激情，以及怎样从宗派中渔利。30年的战争把德国搞得遍体鳞伤，并且将这个国家的文化崛起至少推迟了100年之久。这场战争加强了法国

的力量，使法国得以巩固自己在一切人类活动领域中的领导地位，并且背信弃义却轻车熟路地清除了自己在宗教上的异己。在英国，公开的冲突也在所难免，并很快变成了新旧力量和新旧精神概念之间、国王与人民的相对重要性之间的政治斗争。1620年之后，许多清教徒在新世界开始了一种新生活，并且随身带来了自己的宗教世界。

那些留在英国者最终变成了"伟大独立者"的追随者，比如说奥利弗·克伦威尔（1599—1658，英国内战中国会军名将，1653—1658年出任英格兰、苏格兰和爱尔兰的护国主）就得到了护国主这样的称呼，而他就偏爱宗派主义。他那些宿命论的和执迷不悟的宗教信仰使得自己成为一个性情狂暴之人，并且按照自己的需要去解释上帝的意志。作为一个激进的清教徒，他感到在内战之后关闭各个剧场乃神圣的正义所在。当时是1642年。伦敦的各个剧场自17世纪30年代以来已经处于衰退之中的事实，与他无关痛痒。某些娱乐与清教徒的精神格格不入。因此，在克伦威尔的革命时代——即内战与共和政治期间，没有什么公开的舞蹈，但对这门艺术的兴趣却没有消失。克伦威尔本人就是一位伟大的音乐爱好者，并且不反对在自己女儿的婚礼上跳舞，而且，他还于1653年主持过一次官方的假面戏剧演出，以欢迎葡萄牙的大使。

也还是在那个共和政治期间，约翰·普莱福德（1623—1686，英国音乐出版商）出版了《英国舞蹈大师：或，乡村舞蹈跳法简易规则，每个舞蹈附有音乐》，这本集锦收入了当时的104个交际舞，对随后的数代人产生过一些影响。清教徒们当政时有过舞蹈。甚至在新英格兰的早期清教徒移民们中间也有过舞蹈，因为我们知道有一位舞蹈教师居然斗胆创立了一所"综合舞蹈"学校，而

且，还是在基督教的礼拜天之时，并因此成为一桩丑闻。据一些学者猜测，或许正是他促使英克里斯·马瑟于1684年在波士顿发表了那本大名鼎鼎的小册子《从〈圣经〉的箭袋里拔出利箭，射击那亵渎神灵和乱七八糟的舞蹈》。当然，清教徒的精神压制了在新英格兰的剧场经验，但却无法阻止临时性的演出——主要是业余演员们的演出——并且是在该国的其他地区进行的，或者来自伦敦的专业性的哈拉姆剧团的登台，这个团于1752年在威廉斯堡的首演中推出了《威尼斯商人》。直到革命战争以及"反剧场法"在1789年得以废除之后，受过欧洲训练的艺术家们才开始较为定期地来美国登台，结果为美国的历史性发展提供了最初的动力，尽管清教徒的偏见已明显地进入了19世纪。

这种通常所说的舞蹈，尤其是剧场舞蹈，如今已经盛行于美国。而这个事实仿佛证明了，历史想要去补偿失去的时光和早年清教徒们的错误。回首往事，在1785年，即大约200年前，当剧场舞蹈成为遍布欧洲剧场娱乐中的一种理解自我的特征时，约翰·杜朗（1768—1822）这位首屈一指的土生土长的美国舞蹈家不得不在费城，将自己的舞蹈表演佯装成一次讲演——而几年前在罗德岛的新港演出的《奥塞罗》也是同样，曾不得不在广告中自我标榜为"道德对话系列"。

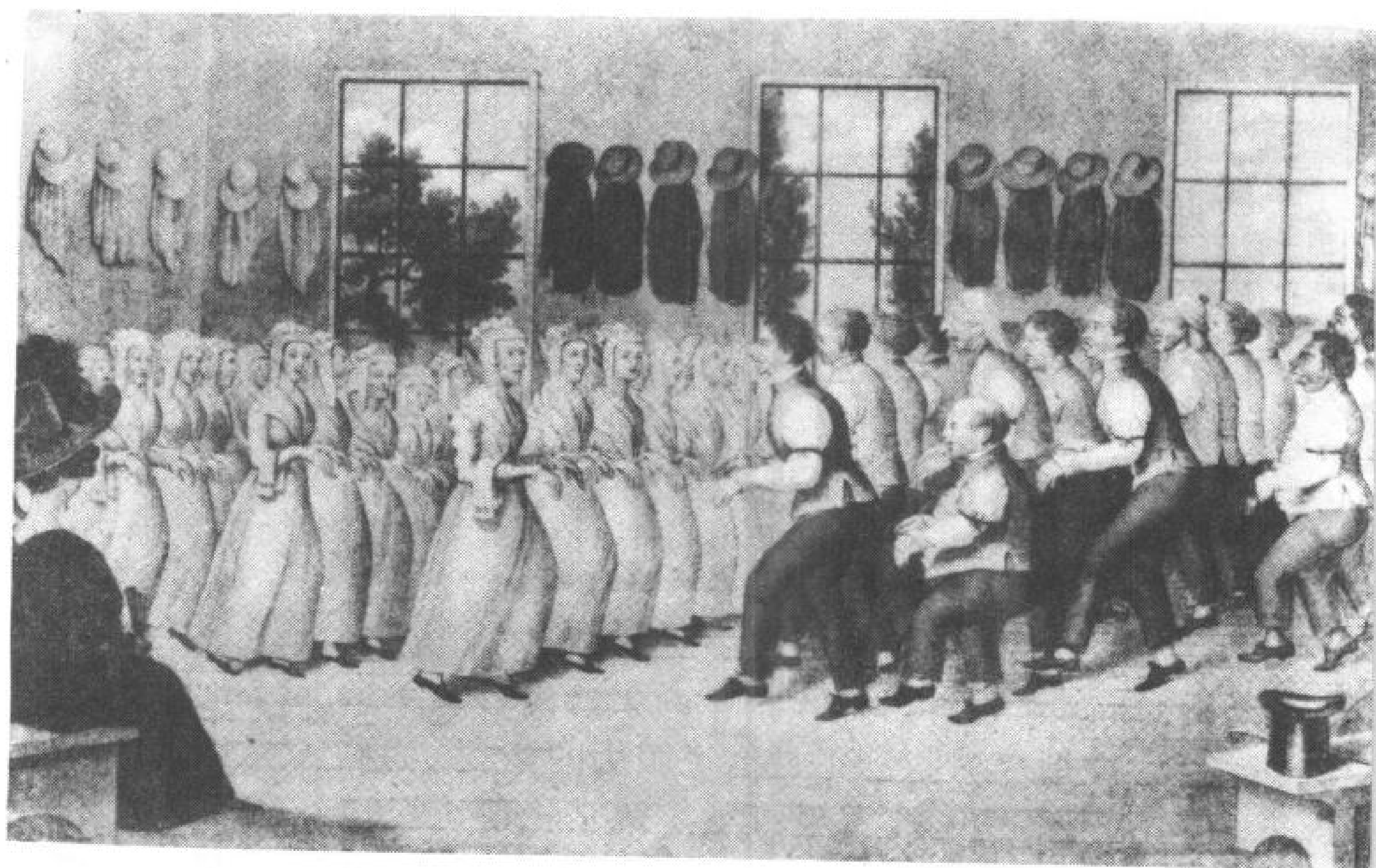
在宗教改革运动之后出现了大量的改革者，他们跟着一种迫使自己改良所有改革者的内心呼唤行事，而对于舞蹈的发展则并非仅有消极的影响。当时出现了两派——尽管具有不同的宗教根基和不同的原因——却几乎在同一个时间使舞蹈成为各自内心经验的外化途径。

震教徒乃英国教友派教徒的后裔，他们在一个名叫

安·李“妈妈”，身为英国铁匠女儿的震教徒的带领下，于1774年来到了新大陆，以便逃避迫害，而最为重要的是，以便对一种天启做出反应。他们按照一种公社制度去生活，脱离了外部世界及其罪恶的生活方式，并且在自己的内部还将男女分开。这些震教徒们与基督教的科学信条相似，笃信医治肉体疾病的力量。“震”（即“摇”）本是身体对宗教狂喜做出的反应，而各种祭祀性的练习对于他们的信仰也至关重大。他们的舞蹈有时呈圆形，有时呈队列，还有站立而舞的和拖步而舞的，以及按照复杂的图形走动的。他们的宗教哲学使得他们吸收了诸如躬身、跺脚和旋转等动作，令人想起早期诸民族那心醉神迷的舞蹈——而彼此的区别在于，震教徒们对于自己动作的象征性内涵有所意识，而这些动作则按照《圣经》中关于“天赋”的内涵而被称作“天赋”。比如说，人们或许具有像一只轮子那样“震”或者“转”的天赋。震教徒们的舞蹈或多或少是即兴而舞的。

多丽丝·韩芙丽（1895—1958，美国现代舞蹈家）曾根据震教徒的舞蹈创作过一个在艺术上令人难以忘怀的版本，她在其中将那个“舞掉自己的罪恶”的祭祀仪式运用到了一部剧场作品之中，并由语言、歌唱和手风琴伴奏。这个舞蹈的首次专业性演出是在1931年纽约市的克雷格剧场，而在一年之后则被安插进了百老汇的歌舞剧《美国历史》之中，并且成为美国现代舞的经典作品之一。

犹太教哈希德派抗议犹太教中的正统体系，其中的虔信派运动的舞蹈基本上也是即兴的。哈希德派回到了犹太人12至13世纪的神秘主义之中，但这种现代的精神革命却发生于18世纪，而此刻的以色列·本·以利以谢（耶稣的列祖之一）——或巴利·闪-托夫这位“基督名字



25. N. 柯里的版画《黎巴嫩附近的震教徒们》（未标时间）。（纽约市博物馆供稿，属哈里·T·彼德斯资料馆所有）

的主”——则成了在东欧犹太人对《圣经》进行一种神秘主义新解的焦点。他反对《塔木德》（犹太教自公元1世纪末到公元500年间编定的希伯来《圣经》文献汇集，为重要性仅次于《圣经》的主要经典）所提倡的出世，而主张上帝的无处不在。对与上帝的神交产生出的一种更加强烈的意识关系到充满欢乐、充满对虔诚而活跃的幸福之追求的生活中的一切活动。宗教的歌曲，尤其是舞蹈，属于祭祀仪式性的特征，而这正是哈希德派的显著特征。震教徒们和哈希德派两者都寻求一种精神上的解脱感。他们复活了萨满和大卫王熟知的那种在上帝、先知们和

伊斯兰教托钵僧们面前跳舞的经验。古往今来，这一直是那种原始的孤独感，以及那种将自己的渺小与宇宙的力量联系在一起的愿望，而正是宇宙的力量使得我们运动起自己的身体，以表现自己的灵魂。

17 世纪积累了大量的精神力量。人们为了自己感觉中的真正忠诚，而以多种多样的放肆去竭力逃脱强大的宗教权势那系统而正统的限制。这个世纪面对着由各种对立，如幻想与现实、疑虑与坚定、通过理性去超越个人存在或宗教等等既定现象的挑战，并且与之进行搏斗。这个世纪的伟大成就和灾难之中，存在着某种剧场性的东西。就在这个时代中，卡尔德隆·德拉巴尔卡·佩德罗(1606—1681，西班牙文化黄金时代的诗人和剧作家）于 1649 年在为自己那戏剧化的宗教寓言之一——《世界大剧场》命名时找到了最有说服力的描述。的确，17 世纪就是上帝最伟大的世界剧场，就是一种奇观和一种出类拔萃的幻想。

观　众　们

17 世纪在观众与艺术家的关系中，出现了一种举足轻重的变化。很久以来，宫廷芭蕾一直是一种由贵族独自占有的事情，他们既是演员，又是观众。作为舞蹈演员，贵族们是业余法儿，其中褒贬兼而有之。唯一专业法儿的非贵族便是舞蹈大师。即使是在舞蹈大师开始完成编导家的职责之时——例如在博若耶编导《皇后喜剧芭蕾》之时，或者在像托马斯·贾尔斯和耶罗尼莫斯·赫恩这样的小字辈芭蕾教师编导英国大多数假面戏剧和反假面戏

剧之时——参加者们也都是些贵族成员。例外者则是反假面戏剧中的反面角色，因为没有哪个贵族愿意被人看作是这种角色，而且，这种角色也只有专业化的戏剧演员才能恰如其分地胜任。

在此期间，越来越多的芭蕾得到上演，尤其是在法国，其贵族与这种艺术形式的关系更为密切，甚至将它视为自己的私有财产。演出在宫廷和私人的家宅中举行。宫廷芭蕾的黄金时代从 1581 年《皇后喜剧芭蕾》确立起剧场舞蹈艺术开始，一直到 1681 年第一位专业芭蕾女主演拉方丹小姐登上舞台。这 100 年目睹着贵族们逐渐放弃了积极参与各种芭蕾表演的角色，转而变成了赞助者的身份。在舞台上，廷臣们意识到，他们依赖于受过专业训练的舞蹈演员们，而且，他们根本无法与这些专业舞蹈演员们竞争。当然，任何规律也需要有许多例外，假如要证明相反的现象，人们可以轻而易举地以像吕讷的公爵兼路易十三国王的“内宫伺从”这样令人难忘的舞蹈演员为例，他不仅承担了许多主要的角色，而且实际上成了自 1615 至 1621 年间所有芭蕾的灵魂所在。

自文艺复兴早期以来的封建社会开始，便恰如其分地使用了舞蹈大师，但对技术能力和优雅表现日益增长的需要致使人们必须接受那些享有较少特权的舞蹈演员们。学院派的基础出现在这个世纪的后半叶，只不过等于是确认了走向专业化的普遍潮流，并且也只能期待着自身出现于一个坚决笃信理性化思维过程的时代。

数世纪以来，构成观众的传统成分和谁来就座何处等问题发生了变化。贵族在 16 世纪的英国，很少光顾公共剧场，而且没有哪个注重自己名誉的女性会在那里露

面。一旦她想去观摩一场演出，也会戴上一幅假面，以便让人辨认不出。贵族们拥有其私立的剧场。在伊丽莎白时代的英格兰，甚至直到17世纪，观众都是按照阶级差别进入剧场的。顶层楼座都是给上流阶级留出来的，而低层阶级则拥挤在楼下正厅的后部，那里的座位不多，因此可以供大量的人站立。对于某些特权阶层的绅士们来说，只要他们需要，就可在舞台上面提供座位。这种习惯对于演员们来说真是讨厌之极，但却令人不解地在某些较小的剧场中这种习惯一直延续到18世纪。

就像演出《皇后喜剧芭蕾》时的座位安排那样，剧场中有一个皇帝的宝座或者类似的座位，常常带有天鹅绒的华盖，上有金银刺绣，这是为国王或任何王子准备的，而他则会有自己的廷臣们和卫兵们簇拥着。这种众星捧月式的华盖座位直到歌剧院建造起来，而在马蹄铁形剧场时兴起来之日依然存在。然后才是面对舞台的皇家包厢，就像皇家的座位在前几个世纪中的辉煌剧场内厅里那样。国王可以最为方便地看到舞台上的行为——而同等重要的是——也可最为方便地为观众所看到。在巴罗克时代，当许多马蹄铁形的剧场是为支持艺术的贵族们而建造起来之时，与皇家包厢处在同一个楼层上的包厢则是留给最高等级的贵族们的。与伊丽莎白时代的舞台截然不同的是，此刻开始在过去只有站立空间的地方，为等级较低的贵族设立了价格较高的座位；中产阶级被迫走进了2层和3层楼。带箍的着裙习惯决定了每个包厢只能坐上两位女士，而其先生们则通常站在她们的身后，以便恰到好处地看到舞台。

从业余舞蹈者到专业艺术家的这种渐变也在观众的构成中找到了类似的情况。英国的假面戏剧完全是为了

贵族并且由贵族来安排的。这种娱乐为富裕公民们在一种较小的规模上加以模仿，但各个阶层之间很少出现混合的现象。观众们参与这种事情的情况发生在假面戏剧选择异性观众之时。这种“通婚”，当时就是这么称呼的，对于许多人来说，是这个场面中令人喜欢的角色，这是一种界线清晰的观众参与。本·琼森在他那大名鼎鼎的《皇后们的喜剧》中说过，在跳完假面戏剧中的第二个舞蹈之后，“她们选择男士们跳舞，共度欢乐幸福时光，仿佛翱翔于太空之中一样，而只有一种变奏形式”——这也告诉了我们，舞者们都是贵族中的女性成员。

逐渐发展起来的殖民化在大多数欧洲国家，尤其是在法国，形成了商人和城市居民，这种现象兴盛于17世纪。富裕的中产阶级越来越为等级较低的贵族所接受，两者经常在剧场中融为一体，尽管宫廷中也有后者的剧场。趾高气扬的贵族成员很少光顾私人的剧场。在卢浮宫或凡尔赛宫，在枫丹白露宫或圣日尔曼宫，以及在那些身居高位者们的私宅剧场里，有专门为他们私下举行的演出。特权较小者想方设法无票进入剧场，并参加上层阶级的演出。继1637年之后，由于修建起了越来越多的剧场，也由于维持宫廷剧场的费用相当昂贵，更多的富裕公民成了受欢迎的购票者。到了17世纪末，尤其是18世纪的前半叶，所有的宫廷剧场都被迫向买票的观众敞开了大门。但去剧场那种过节般的气氛却一如既往。人们不仅支付了昂贵的入场费，而且还穿上自己最好的假日服装。我们今天的盛大演出就保持了这种节庆的精神，而看到舞台表演以及让人看到自己的愿望也都得归功于这种精神。

与此同时，剧场中的观众得到了扩大。尽管路易十四国王的精神是专制主义的，但他对各门类艺术和对巴黎

的观众却持有一种极好的态度。他一方面在卢浮宫和凡尔赛宫为了自己的廷臣以及家眷们保留着大量的娱乐性作品，另一方面则将皇宫剧场和小波旁皇宫剧场这两个剧场向公众和诸表演团体开放。此外，他还花费了数目相当大的钱财去资助莫里哀的剧团和意大利的剧团，而前者在莫里哀逝世之后则与马雷剧场的剧团合并。就这样，他创造出了一种新型的观众，这种观众变得高度成熟。当莫里哀逝世之后，吕利和法国的歌剧吸引了剧场爱好者们的很大兴趣。1680 年，这位国王将各个戏剧表演团体联合成了一个团体，并且只在一个剧场表演。这对于法国在文化方面日益增长的统治来说，可谓又一个第一：此刻，这个国家拥有了一个国立的剧场——这在世界上也属首次——这就是通称的法国喜剧院。国王的这个大气磅礴的姿态证明了对舞台表演的酷爱。

然而，这座法国喜剧院就像他的各所学院一样，也极好地证明了他对井然有序的权势之热爱。这座由国家作后盾的剧场是整个法国的象征，也是专制主义的产物。在一种充满了禁止健康竞争或反叛思想等清规戒律的气氛中，各门类艺术是无法兴旺发达起来的。反过来说，观众可以依赖于高标准的表演和古典剧目的积累。在下一个百年之中，法国的语言和文化独占鳌头。惟有英国的剧场保持了自己独立的发展（但却没能产生出任何令人叫绝的舞蹈家）。直到戈特霍尔德·埃弗莱姆·莱辛（1729—1781，德国启蒙运动时期思想家、文艺理论家和剧作家）发表了《汉堡剧评》，以及批评家约翰·克里斯托夫·高特舍特（1700—1766，德国作家和文艺批评家）垄断文学界并鼓吹法国伪古典主义的作法受到抨击之前，各德语国家中的剧场依然保持了法国的风格。法国喜剧院则保

持了对自己各项原则的忠贞不渝，并得到了由皮埃尔·高乃依（1606—1684，法国剧作家）的精神和让·拉辛（1639—1699，法国剧作家和诗人）的风格培养起来的观众的支持。

各门类艺术在意大利的群众基础要比在法国广泛得多。这些艺术在意大利进入了一种更加广泛的领域，仿佛其观众是在文艺复兴时期发展成为某种名符其实的本土风格的，然而艺术却是作为一种意大利天才的进口品而步入法国的，并且主要意在取悦于上层阶级。但到了17世纪后半叶，法国的中产阶级也开始欣赏起各门类艺术来。他们得到了越来越多的途径，去接近这些艺术的资源，他们可以证明自己对所见之物的欣赏，并且带着人类适应并需要模仿的天赋，很快就采纳了贵族生活观的特征。

无论这些观众属于贵族或者中产阶级，也不管这两种结伴而行的阶级之间的关系是多么动荡不安和错综复杂，任何剧场演出的难题都总是出在舞台与观众之间的相互作用之上。剧场是个具有伸展性的概念。我们或许常常得对构成剧场的成分，每个阶段创造出了哪些自己需要并般配的东西做出决断。剧场由于注重当代人，而无法轻易地使自身脱离当代的经验。

只要剧场尚存，就会回响起喝彩声和起哄声。这些声音就像东印度的舞剧那样古老，我们在其中似乎发现了鼓掌、惊叹和反驳的最初证据。观众起到了双重的作用：给予和接受。这就提出了这样一个问题：剧场到底是娱乐性的圣地，还是弗里德里希·席勒（1759—1805，德国诗人、剧作家和早期浪漫主义学派的历史学家）思考中的道

德教化所。或者剧场的目的就是像贝托尔特·布莱希特（1898—1956，德国戏剧家和诗人）所信仰的那样，不仅要去教育观众，而且要求观众做出自己裁决的法庭？我曾经目睹过面对实验性作品目瞪口呆不知所措的观众，以及被早期文化的经验搞得如痴如醉或在感情上欣喜若狂的观众。

这些人们是多么地幸运，这个时代是多么地幸福——在这个时代中，各门类艺术可以像一个国家政治论坛上的任何重大问题那样激起狂热的兴趣！这个多灾多难的时代啊，此时此刻的人们谁也不会在剧场里、音乐厅里或者是展览会上留下恶名！冷若冰霜和礼貌性的鼓掌会使各门类艺术短命。居斯塔夫·福楼拜（1821—1880，法国小说家）说过，剧场不是一种艺术，而是一个秘密。无论我们想怎样对此做出解释，他都是对的。而这个秘密的关键则永远是观众。

各所学院

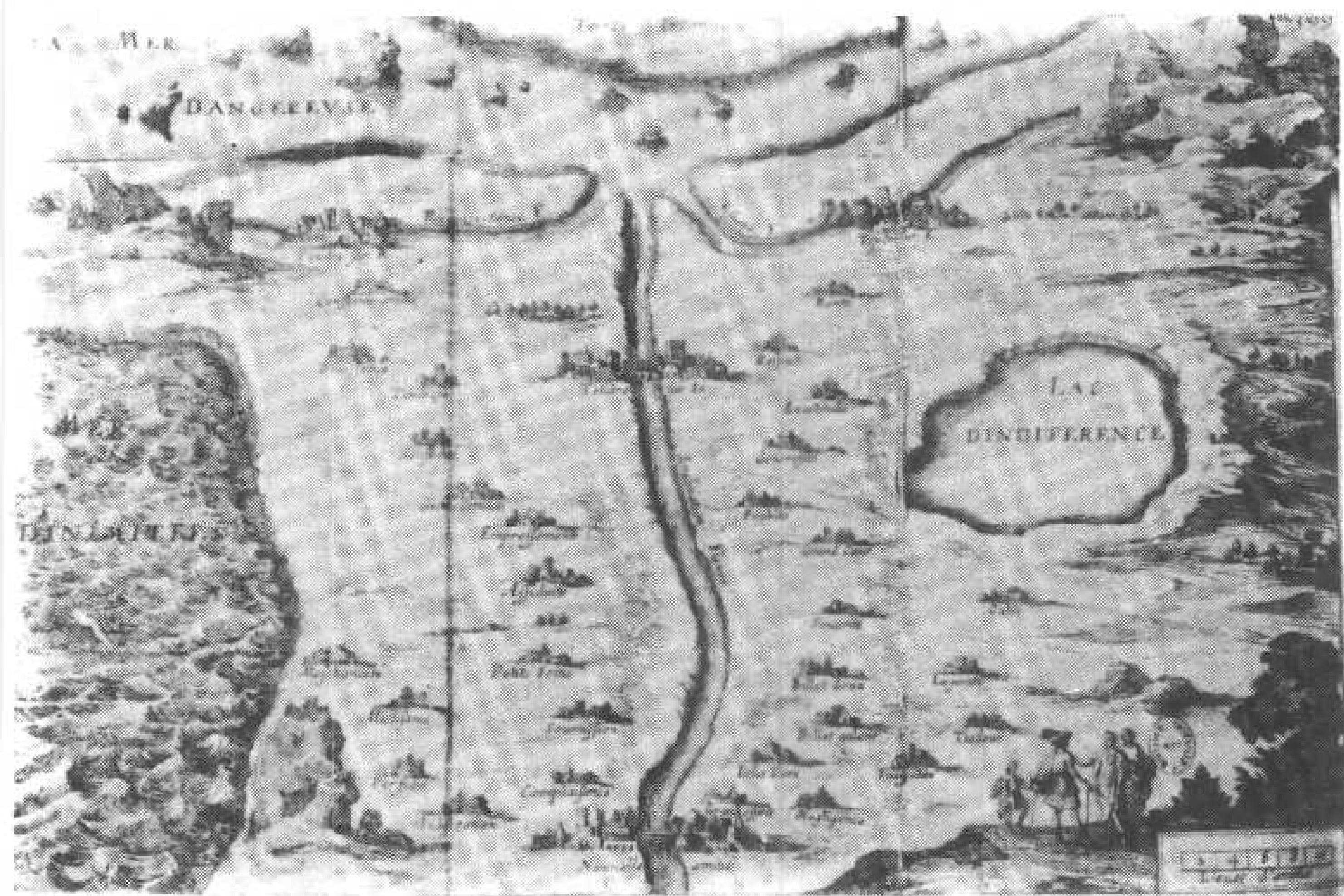
巴罗克时代的辉煌和铺张不仅在法国，而且在意大利和英国，都是明显可见的，而只是重点有所不同，并且处在不同的 10 年之中罢了。然而，我们已经看到，17 世纪是属于法国的。我们会提及这个“伟大的时代”，而我则想将其扩大到 1760 年代，包括伏尔泰和哲学家们的时代。

这个世纪的灿烂辉煌就是法国宫廷文化的出类拔萃。但是这个世纪形成了两个截然不同的部分，并且随着红衣主教基罗·马扎里尼·马扎然于 1661 年的逝世而

改变了自身的面貌。这就像是命运想在中途调换马匹一样。与君主专制形成对比的是这年之前那相对宽松、近乎自由的政府形式。当让·巴蒂斯特·柯尔培尔（1619—1683，法国路易十四国王的主要臣僚，欧洲重商主义政策的最著名倡导者）为路易十四执政时，一个厉精改革的阶段便改变了生活中的许多方面。在这个世纪的前半叶，法国实际上是由两位红衣主教所统治的。在这个理性的时代，“国家的理性”成为阿尔芒·让·迪普莱西·黎世留和基罗·马扎里尼·马扎然两位主教使法国成为政治上最为强大、文化上最为重要的国家之法宝。

当法国产生出了像笛卡尔这样的哲学家，以及高乃依这样的诗人时，社会氛围便由“贵夫人们”所统治了，莫里哀曾在自己的《可笑的女才子》中嘲笑了这种女性，并且模仿了她们那“尊贵的”语言。其中，一把椅子成了“对话的商品”，而一件衬衫则成了“活人与死者的永恒伴侣”。也就是在这个时代，聪明而善于模仿的女侯爵朗布耶开始将自己的府邸——巴黎的卡特琳宫变成了巴黎最优秀雅士阶层聚会的地方，具体的时间是在1620至1650年之间，并以此标志着沙龙的开端。朗布耶沙龙的一个成员马德琳·德·斯屈代里（1607—1701，法国作家）曾撰写过小说10卷。其中有一卷名为《克莱利耶》的，就是称颂这种尊贵的。她认为，爱情是一种无心肝的艺术，它使情人处在一种希望、绝望和俯首贴耳的状态中尽可能长久地等待。在这部广为阅读的小说中的第一卷，她形象地解释了一位女性可能在《爱情王国地图》上选择的各条道路：

……由于任何一条道路都能使人迷失方



26. 出自马德琳·德·斯屈代里（1607—1701）小说《克莱利耶》的《爱情王国地图》。（吉罗东翻拍并供稿）

向，所以克莱利耶便按照这样的方式安排了这张地图——倘若那些处在“新结友谊”之处的人们向右或者向左走过了一点儿，他们同样会迷失方向。因为一旦偏离了“崇高的灵魂”，人们就会堕入“放荡不羁”之中，这在地图上清晰可见；那么，倘若继续行走于这条错误的道路之上，人们就会走向“水性杨花”，并从那里逐步走向“不冷不热”、“不闻不问”和“忘却旧情”；

人们最后止步于“冷若冰霜之湖”，这在地图上也有所标记，那平静的湖水当然表现出了以它命名的那种东西……

马德琳·德·斯屈代里也是一位杰出的对话好手。朗布耶府邸的那些女士们创造出了充满繁文缛节的文学气氛，而这种气氛也流入了芭蕾之中。

在当时，法国的芭蕾徘徊于宫廷芭蕾与各种音乐话剧芭蕾之间。它竭力去取得更加确定的形式，但是在17世纪30年代，却沦落到了最低潮，堕入了索然寡味的喜剧之中，并且与“开场芭蕾”极不协调地混为一体。这些只作为基本舞台材料的舞蹈曾由图瓦诺·阿尔博（1519—1596，法国舞蹈作家）加以描述，但这些“开场芭蕾”的内容则主要是处在儿童的层次上的，其中会有些拟人化的动物，总是由儿童们跳的，还会有些小丑蹦蹦跳跳，构成了一个希奇古怪的世界，其中有许多化了妆并且戴着假面的无生物。

直到黎世留主教于1642年逝世，马扎然主教（原名为基罗·马扎里尼，父母为意大利西西里人）变得日趋重要之时，意大利的天才们才开始于巴黎再次被人们感觉到（也就是在此刻，乔瓦尼·巴蒂斯塔·吕利于14岁那年被带到了巴黎）。马扎然作为老谋深算的外交家之一，在法国经历内乱的艰难时刻的事实已经载入了史册；他与皇太后是秘密结婚的情人，以及太阳王路易十四是其爱情的硕果的说法则是个历史性的谣传；马扎然拥有的图书馆是最伟大的私立图书馆之一，现附属于法国国家图书馆，既非常重要，又能证明他对各门类艺术的理解和兴趣。

1661 年，马扎然向国王推荐说，他特许创建一所舞蹈学院。这所舞蹈学院的直接原型就是皇家绘画与雕塑学院，它本是于 1648 年作为一个视觉艺术家们的自由协会而创建起来的，但很快便成为一所国家的机构，并由一个德高望重的董事会来管理。从根本上说，资金来自国王的金库，而在路易十四的时代，专制主义的趋向则变得越来越明显。在这座新建学院章程的序言中，他明确地提出，“舞蹈一直被当做”是一种崇高而体面的艺术，而对于身体的训练来说，也是极其必要的；但在前几次战争中，也出现过一些明显的谩骂：

> 许多愚昧无知的人们尽力去诋毁舞蹈，并且要糟蹋它，这种情况出现在大多数上流人士露面之时；因此，我们很少看到宫廷和随从中的人们能够参与我们的芭蕾……所以，有必要提供并期待着去重建上述这门完美的艺术，并尽力去提高它，我们以为，在我们这优美的巴黎城创建一所皇家舞蹈学院的时机已经成熟……。

当时的舞蹈大师们依赖于音乐家们的指导，因为所有剧场舞蹈都曾是歌剧的繁文缛节或戏剧场景那重三复四的幻想中的一个部分。新建的皇家舞蹈学院必定给了舞蹈大师们所渴望的自由。国王的舞蹈大师统管着 13 位院士，而后者的任务则是监督并指导雄心勃勃的舞蹈教师们，并且牢记对现存舞蹈和新创作舞蹈这两个方面的知识。他们每个星期六都必须去卢浮宫的沙龙聚会，并且对重大问题做出决断。而要讨论舞蹈的规范化和开展艺术方面的种种争论，他们去的更多的则是“剑园”酒店。

但在这个早期阶段，院士们的职责不是很多，也没有经过严格的阐示，只是为国王的芭蕾提供出类拔萃的舞蹈演员，并且阻止外行教舞。

吕利于1672年接过了这所学院的领导权，并将这所舞蹈学院与皇家音乐学院融为一体，后者创建于这个重大领导权发生变化的前一年。至此，这所学院才成为一所完全专业化的机构，从而为巴黎歌剧院奠定了基础。

这所学院的前身在16世纪中期时是一个由7位法国诗人组成的文学社团，取名为“七星诗社”，其精神领袖为比尔·德·龙沙（1524—1585，法国抒情诗人，贵族出身），他被誉为“诗人中的王子和王子中的诗人”。他曾从师让·安托万·德·巴伊夫（1532—1589，法国诗人）这位小诗人和关于古典主义的大学者。音乐家J. 蒂博 · 德 . 库尔维耶（生卒年不详）鼓励巴伊夫使用希腊的格律去创作固定音节的诗词，并将其配上音乐。巴伊夫对建立诗歌和古风的激情使他尽力通过继索福克勒斯和欧里庇得斯（约公元前480—前406，古希腊三大悲剧作家中的第三位）之后便失传了的方式，去将音乐、诗歌和动作协调一致，以重新建立古典主义的基础。

在当时，法国知识分子中的姣姣者们和政治家们都渴望建立起独立于佛罗伦萨和罗马，并且属于自己的人文主义。这——除了个人的热情之外——就是“七星诗社”中诗人们背后隐藏的动机，他们的宣言清晰地陈述了自己的目标，那就是去“捍卫并阐示法语”。但在保持法语的纯正这个目的之外，还有一个意图，那就是要创造出一种用来复兴意大利人文主义的工具。

最初，巴伊夫曾试图找到希腊悲剧确切的上演方式。

演员们的语言模式是什么？合唱队是唱歌呢，还是说话呢，或者是两者都用呢？这些问题在文艺复兴的衰落时期，以及“佛罗伦萨社团”为作曲家蒙泰威尔第和歌剧扫清了道路之前，便萦绕于这些聪慧的诗人们的头脑之中——并且带着疯狂的热情。巴伊夫曾尽力去将古典主义合唱的抑扬格律变成相应的法国方式。声乐不得不完全地依照诗歌节奏的格律规则。他觉得，和声在每个音符的进行过程中能够达到的那种效果，可以精确地变成长度相同的步态！这就出现了一种位于音乐语言的节奏与补偿性的姿态和步态之间的和谐与平衡。巴伊夫运用多种方式预见到了 350 年之后能够由埃米尔·雅克-达尔克罗兹充分变为现实的东西。各种思想似乎不会消亡。历史清楚地告诉我们，我们必须学会笃信理性与艺术能够再次合二为一。

此外，也不存在孤立的现象。祖籍为塞尔莫内塔的法布里修·卡罗索（约 1553— ？，生于罗马的意大利舞蹈家、编导家、舞蹈理论家和作曲家）在罗马的许多宫殿里作过舞蹈大师，并且撰写了一部论述当时舞蹈的专著《男性舞蹈家》，这本书先后于 1577 与 1581 年出版过多个版本。其中使我们对他产生兴趣的是一部由他本人创作的芭蕾《花之舞》。在这部专著中，他还描述了那些应该按照奥维德（公元前 43—约公元 17，古罗马诗人）的格律行进，并且对等于扬扬格和扬抑抑格的舞步，即一种对位的舞步。

1570 年，巴伊夫得到了法国国王查里九世（1550—1574，1560—1574 在位）的允许，创建了一座诗歌与音乐学院，以便去研究并推进自己的种种思想。宗教战争使得巴伊夫的梦想过早地破灭，但创立一座学院的思想和创

造一种音乐、舞蹈和诗歌的戏剧性综合体的愿望都没有随着巴伊夫的尝试而消亡。博若耶在《皇后喜剧芭蕾》中的某些思想就反映出了巴伊夫的那些思想，而在他的学院解体后的一代人之后，一种新型的音乐剧，后来统称为歌剧，就遵循了相似的概念。马尔科·达·加利亚诺（约1575—1642，意大利作曲家）1608年上演于曼图亚的歌剧《达夫内》，便寻求一种音乐与动作的严格同步，而每个舞步和手势都一丝不苟地跟随着管弦乐队行事。那最为微小的细节表明了歌唱家怎样在开始演唱分节歌曲之后暂停下来，走上3到4步（但总是与音乐相吻合的），然后开始在延音中的倒数第二个音节上再度迈步。

1852年，里查德·瓦格纳在其《论〈漂泊的荷兰人〉的演出》中也运用了这种有着大量细节的同步，歌唱家在文中得知怎样使每个动作合上节奏，以及哪种舞步或姿态应该与哪些音符相吻合。

文艺复兴时期的天才们已经懂得，倘若不掌握自己的技艺，就没有什么艺术可言。巴罗克时代接受了一种新意识的催化剂作用，从而向着一种经过升华和抑制以及可以抑制的训练水平发展，以便使那条通向固守古典主义理想的道路安全可靠。这些学院不得不制定基础性的规则，准备好关于纯正艺术以及艺术应有面貌的方案，并且阐述人类的激情、情绪和思想如何得以表现，以及创造性的能量如何得以使用。这些学院成为信息的源泉和实践性技术成就的坚固基础。它们就像一切知识那样，是必不可少的。

然而，真正的艺术性将永远会把学院主义的经验当做一种束缚。针对学院派艺术家的批评家们在表述自己

怀疑艺术规则所具有的创造力时，感到有理由去嘲笑各个艺术院校。在那里，规则被肢解成僵硬的法规，标准被肢解成空洞的公式，这明显是一种危险。一旦画出了分界线，那么最佳的冲动便遭到窒息，流动的想象便遭到限制，任何勇敢的举动便无声无息，任何打破陈规陋习的尝试便被人厌恶。

在 17 世纪，各所学院明显地反映出专制统治的哲学。对路易十四来说，这些学院事关其个人的威望问题，并能强化和保全皇帝殿下及其宫廷的辉煌。这些学院一直起到了夸大其机构本身的作用；其精神性的和人文主义的目的总是服从于文艺复兴时期的王子之辉煌——到 1600 年为止，仅是意大利就有 700 座学院——或服从于俄国女皇的需要，在 1735 年，俄国学院建立起来，并以此为基础产生了莫斯科的大剧院芭蕾舞团。只要王子们和国王们、女王们和王后们争先恐后地证明自己国家的辉煌和灿烂，舞蹈这种人们能够轻易地用来展示某种奢华背景的艺术便能从中受益。

在像路易十四这样的专制君主或者他的得力部下柯尔培尔的手中，这些学院成了出色的工具。他们任命了各个学院的院长，并且无法指望一位比吕利更加忠诚和胜任之人了。他在诸门艺术领域中的相似人物为夏尔·勒布伦（1619—1690，法国美术家和装饰家），他成为皇家绘画与雕塑学院专制主义的领导人物和戈伯兰织锦工厂的厂长。

勒布伦在忠于职守和主子们的方面，要比吕利更加残酷一些，但在技艺上则要逊色得多。勒布伦作为艺术家，与他的同代人尼古拉·普桑（1594—1665，法国画家）这位法国古典主义大师相比，也要显得苍白无力。普

桑和诗人兼戏剧家高乃依和拉辛一道，最有修养地表现了巴罗克世界中的那些法国古典主义的理想。但正是勒布伦，有权对大量的事务——如订制艺术品、举办展览、任命职务、给予奖励和退休金等等做出决断。吕利在音乐舞蹈学院亦是如此。吕利和勒布伦在当时成为趣味和天赋的独裁者，因此也决定着各门类艺术所应采纳的方向。勒布伦在自己的一次学术讲演中提出，要对用艺术正确描述一切人类的激情和情绪做出特殊的规则——所谓"正确"，就是按照他所提倡的方式来衡量的——而根据当时的科学潮流，他便规定了，绘画必须"建立在一种一目了然的科学基础之上"，也就是说，要建立在几何的基础之上。

宫廷的生活也取决于种种规则和制度，这些规则和制度来自礼仪和仪式，或者由其所强化，其繁文缛节的程度达到了无以复加的地步。这是一种生活方式，在这种生活方式中，形式就是一切，而内容无足轻重；就连最为卑鄙的伤风败俗也镀上了一层死板而傲慢的仪式之金箔，无论其方式可能是多么优雅、精确和庄重。

这种宫廷礼仪的至高无上大踏步地倒退到了封建主义的中世纪时期。由于宗教注视着生活中的一切美好事物，一切美好的事物都不得不升华到理想的形象之中。一种英雄主义和诚实正直的生活被升华到崇高之中。这一切最终导致了封建主义生活中的严格仪式，而礼仪则打上了庄严仪式的印记。即使宗教的某些方面，当时也在各种形式的生活中起到了某种作用，并能在这些礼仪中有所察觉。比如，在进餐的仪式中，宫廷面包总管和上酒人在侍从中地位最高，因为他们负责面包和酒水，而恰恰是

这些由他们所掌管的东西，具有某种神圣的属性。

宫廷礼仪在西班牙和法国发展起来的方式——也为英国和各个德语国家的统治阶级所模仿——具有某种剧场的特征。某种程式化的行为样式精确地规定了某人走向国王的具体步数，以及他所鞠躬的深度。事实上，即使是在国王卧室内朝见时，在杜伊勒利宫的一次盛大宴会上，或者仅在一次与达官显贵的谈话中，面部表情和手部动作也都得服从于严格的规则。你在什么时间和多大距离之处向前走去，谁在女王需要饮水时有资格去递上餐巾，以及你如何摘下自己的手套去取餐巾或如何给国王递上他的睡衣，都是事关其威望的大事，并且有章可循。

这些规范化的社交仪态接近于编舞的样式，这些样式带着模仿的热情得到了坚持，其影响一直深入到最低层的贵族阶层中。巴尔扎克（1799—1850，法国作家）将芭蕾定义为“一种生存的方式”是多么的正确！贵族在各种层次的存在上，都受到某种礼仪的制约，而这种礼仪从未放松过自己的统治，唯一的变化只是从17世纪那声色俱厉的尊严和骑士一般的“阿拉贝斯克”动作走向了巴罗克和罗可可时代后期那轻薄琐碎的尊严和闺房般优雅而风流的情调，直到推上了法国大革命的断头台才算结束了这种封建主义的仪式。

唯命是从达到了过分的地步，使得一切都以“宫廷仪式的礼拜式”为标准；“并且带上了臣民们的毕恭毕敬”，还将“国王提高到了与神仙并驾齐驱的位置上面”，这是卡尔·J·布尔卡特（1818—1897，瑞士历史学家、外交家和教授）在其著作《系带子的短统靴》中说的。人们绝不会说出“任何可能令国王不快的事情”，我们在皮埃尔·拉·波特出版于1755年的《回忆录》中读到了这样



27. 18 世纪英国的一所舞蹈学校。（纽约公共图书馆舞蹈资料馆供稿）

的话。他是路易十四的贴身侍从。“当国王殿下呼唤他‘饲马官先生’之时，他总是回答说：‘是的，先生’，即使是不知道究竟要做些什么也得如此，因为他很担心拒绝了国王什么事情。”舞蹈生存于这种环境之中，自然会兴旺发达了。当把宫廷舞蹈加以规范化，并使其服从于学院派的种种规则和特定的艺术目标的时机已经成熟时，舞蹈的发展就不得不产生于这种君主制社会的精神，以便像镜子那样逼真地反映出一种广为接受的礼仪形式的形象。

当时的舞蹈是小步舞，这是一种源于法国普瓦图地区的民间舞。小步舞在 17 世纪垄断了统治阶级的想象之前，曾被描述为一种非常快速和欢乐的舞蹈；为了将它运用于法国的宫廷，人们对它进行了驯化。吕利和舞蹈学院赋予了小步舞以宫廷式的优雅，而这种优雅是与当时在舞蹈学院传授的芭蕾中的“贵族舞蹈”相吻合的。因此，让·雅克·卢梭为狄德罗的《百科全书》(1751—1772)所撰写的小步舞的定义是言之有理的：这是一种具有“严肃而崇高的简练”的舞蹈，“它的动作相当有节制，而非快速的，人们可能会说，在所有舞会上使用的舞蹈中，最缺少欢乐的便是小步舞了”。

这种迈着小小步伐的舞蹈——其名称便来自这个“小”字——成了封建社会最为典型的仪式性姿态，它所强调的是端庄高贵的尊严和故意卖弄的魅力，并且带着剧场表演般的压抑和风流。那些小巧玲珑的举步和滑步常常被许多程式化的鞠躬所打断，并且作为一种风格化的和经过提炼的求爱舞剧和象征性的爱情，全然地适合于那个脸上抹粉和头戴假发的时代。尽管小步舞在舞蹈的样式上具有某种局限性，却要求高度的技巧才能完成

其姿态性和模仿性的游戏特征，并符合其内在的戏剧性。

跳好小步舞成为进入上流和富裕社会的护照，而舞蹈教师们则从中获益。自从文艺复兴早期的低步舞，尤其是帕凡舞以来，尚未有过像小步舞这样理性化的舞蹈。这种舞蹈在 19 世纪的前 10 年，也就是当贝多芬（1770—1827，祖籍佛兰德的德国作曲家）创作《献给维加诺》之时，依然有人跳。哥德（1749—1832，德国启蒙运动的诗人、作家和戏剧家）曾向其父亲学舞，他的父亲“非常精确地教给了我们各种位置和舞步，而当他把我们教到足以跳小步舞的程度时，就用自己那柔和的长笛演奏起某种 3/4 拍子的悦耳东西来，而我们则竭尽全力地和着节奏起舞”。小步舞继续反映出了启蒙时代的巴罗克精神，即便此刻已是华尔兹的一统天下了。哥德于 1790 年重访意大利时曾说，“尤其是小步舞真正被看作是一种艺术品，而只能由少数人来表演。这对舞伴被宴会上的其他人们所包围着、崇敬着，而到结束时，还得到大家的掌声”。

有些堪称为黄金时代的历史时刻值得我们认识，如伯里克利（约公元前 495—前 429，古希腊政治家）时代的雅典、奥古斯都（公元前 63—公元 14，又名屋大维，罗马第一个皇帝）时代的罗马、伊丽莎白（1533—1603，英格兰女王，1558—1603 在位，都铎王朝最有政治才能的君主）时代的英格兰和路易十四（1638—1715，法国国王，1648—1715 在位）时代的法国。

路易十四和他的宫廷形成了一个“崇高的世界”：他们身为贵族，但其崇高的品质却令人质疑；他们具有更多的文化，而非文明；他们珍惜并且向创造性挑战，尽管与此同时又将创造性抛入了种种清规戒律的锁链之中。他

们无容争辩地拥有魅力、趣味、优雅，而最重要的是，他们热爱舞蹈。

与文艺复兴时期的艺术相比，我们必须称巴罗克艺术为一种流行艺术。当然，我们这个时代通过大众媒介所包容的最为广泛的流行性，会使得巴罗克艺术相形见绌。但数量极大的观众正是通过各条感情的渠道，而非在当时可谓巨大的理性进步，参与了创造者的成果的，倘若我们将这些创造者与文艺复兴时期那些理性化了的人文主义才子群体相比，就更是如此了。

巴罗克与我们这个时代的相似性也存在于变化之中，其中包括对既定的事实提出质疑，这种质疑鼓励采取行动，并且刺激人们狂热地寻求关于自然与人性的真理；这些相似性还表现在不惜一切代价去争取进步；并且还存在于对旧世界〔参见有关伽里略和约翰内斯·克普勒（1571—1630，德国天文学家）的例证〕与经院哲学影响的毁灭之中；存在于对昨日权威的不信任之中；存在于将科学发现奉若神明之中，那些发现在当时就像20世纪的科学发现对于今天的我们这样令人欢喜若狂和不知所措。一种为了进步而令人疯狂和肃然起敬的进步便始于此刻。更有，所有这些惊人的思想和探索一定是在一种政治背景之中想象出来的，而这种背景可以毫无意义地对起源于宗教的战争暴跳如雷，无论在过去，还是在我们自身这个时代的意识形态斗争中，都是令人毛骨悚然的。各门类艺术之间的对比在当时，就像在今天这样强烈。

整个这一阶段被称为“巴罗克”（Baroque），这个词借自葡萄牙语的“barroco”，本来指的是某种不规则的或者粗糙的珍珠，尔后，则意味着某种迷人的和闪光的东西，某种光亮而圆滑的形式，并且闪烁着珍珠般色泽、支

离破碎、雍容华贵、尽力外凸的东西。所有这一切导致我们去期望的是压抑和过分，而这种压抑与理性的威力相连，这种过分则反映出了各种感情。这两种气质的本质意味着，意大利人将沉浸在过分之中，而更多趋向于理性的法国人则要沉浸在压抑性质的优雅之中。据说，在该世纪初，意大利的舞台设计师们发展出了一种令人眩目并且具有独创性的辉煌。1646 年，乔瓦尼·洛伦佐·伯尔尼尼（1598—1680，意大利文艺复兴时期威尼斯画派画家、雕塑家、建筑家和 17 世纪巴罗克艺术的先驱）在圣彼得教堂为乌尔班八世教皇（1568—1644，1623—1644 在位）创作了威力强大并且雕刻精美的石棺，石棺上充满了巴罗克风格的勃勃生机，此后不久，他又创作了雍容华贵的教堂，教堂上刻有《圣徒特雷莎的狂喜》，其背景是阳光的光束穿过大理石般的云层，而那位天使正在用利剑穿透她的心。

伯尔尼尼用石料捕捉了这一瞬间：正当那利剑就要接触到圣徒特雷莎时，处在痛苦的狂喜之中的她表现出了那“无量的甜美”和让“那痛苦持续到永远”的愿望。我无法想象出任何雕塑的场面能够以其诱人的动作表现出一种更为激情荡漾的舞蹈了。然而，就在这种慷慨的狂喜表情之中，却存在着相当严重的压抑，同是这种压抑，我们还在蒙泰威尔第的多部歌剧，尤其是在《俄耳甫斯》中有所发现。让我们将这种压抑与有着小小舞步和频频鞠躬的小步舞相提并论吧，这种舞蹈加快了法国贵族们的心脏跳动，尤其是在他们带着沉着冷静和踌躇不前的神情之时。



28. 乔瓦尼·洛伦佐·伯尔尼尼（1598—1680）的《圣徒特雷莎的狂喜》。（意大利阿利纳里/编辑专用彩色图片档案馆供稿）

第三章

变 化 中 的 剧 本



路易十四的时代带来了法国的古典主义阶段，而后几代人则称之为伪古典主义。在巴罗克风格的这种早期组成部分中，某种复活了的想象力在发生着作用，并与社会上的冲突以及束缚人的手段共存。

面对这个满是纠纷和联盟的世界，法国的精神生活成为这个世界准确而充分的真实写照。保守派与激进派两股力量之间的斗争变成了激烈的公开论战。史料中记载的所谓“古今之争”，便是在那些笃信古典名著的至高无上者与这些对其进行挑战者们之间展开的迂回战。这场论战听起来极为简单，就像先锋派运动与已经功成名就的力量之间的任何斗争一样，但在这两个进行论战的派别之间并没有什么清晰可见的争论可言。

这场论战始于对那些热爱除了自己的语言之外的一切语言，并对其他历史时期的崇敬之情大于对当代的人们进行的抨击。这种迅疾的抨击是由一种纯粹的爱国主义观点所刺激出来的，而这些“现代人”则采取了民族主义的态度。事实上，这场论战就像是重新点燃了曾由法国七星诗社成员们在几十年前点燃的火焰一样。但在17世纪中叶，这些现代人感到在哲学上得到了一切权威中的怀疑之声，即笛卡尔之声的支持。

对于笛卡尔哲学的信徒来说，难以解决的种种问题

来自宣称起码接受某些笛卡尔思想并且采用同样术语的两个方面。当时，法国人情愿因缺乏笛卡尔主义的常识或良知而束手就擒。这场论战最终归结为这样两个问题：如何限定并阐释笛卡尔的种种思想，以及如何赋予这些思想以人们期望于其中看到的意义。某位众所周知是站在围墙这一边的人常常会突然间使用起对立面的种种观点来。这种情形由于大量个人间的友谊或敌意，以及对统治当局的善意和由此而来的资助之依赖而日趋严重。

笛卡尔主义者们将法国变成了一个哲学家的国家。文字与定义之战产生出来一种文化的氛围，而这种氛围则影响了一切艺术。这种氛围实际上是公开地邀请了所有的人去运用自己的心智，其中有些人促成了一座高楼大厦的崛起，而法国和整个世界则都受益于此。

弗朗索瓦·德·马雷伯（1555—1628，法国诗人和文学批评家）是16与17世纪之间的纽带。他为法国的诗人和艺术家们接受学院主义奠定了基础，并排除了感情至上、隐喻泛滥和朦胧神话，但却要求结构上的和谐与坚固。作为一位真正的学院派，他冠冕堂皇地找到了一种替代物，去弥补自己在先验意象方面的不足。这种冠冕堂皇或许拥有韵律和理性，但这位诗人内心的先知先觉却被送回学校去了。

就在马雷伯逝世的那一年，查尔斯·贝洛（1628—1703，法国作家和文学理论家）诞生了。这位杰出的论客处于围墙的另外一边，撰写了许多神话故事，其中的故事《睡美人》改编的古典芭蕾舞剧常演不衰。贝洛尽管自1671年开始就是法兰西学院的院士，但却是近代人最善言辞的卫士。他笃信人类心智的进化过程，并且认为，每种文明都拥有能反映出自身状态的艺术；而近代文学艺

术必须随着这种进化过程，变得比其古代的对应物更加精美。无论他的思想有多么荒谬，他用自己的散文诗《路易大帝的世纪》阐释了自己观点，而这首诗则是反对古人的。

贝洛得到了菲利普·基诺（1635—1688，法国诗剧作家和歌词作者）的支持，而基诺如若不是曾为吕利的歌剧写过14个剧本，早就被人所遗忘了。基诺在自己的那个时代，曾是位受人尊重的作家，其言词很有些分量。吕利这个大阴谋家在方便之时总要站在基诺一边，并能随时改变自己的意见，以支持那些可能得到国王及其大臣柯尔培尔笑脸的人们。1675年，当基诺发表了那篇具有爱国主义魅力的论文《为诗歌和法语辩护》，并在其中指出因袭古典名著就是蔑视法国的荣耀时，曾得到柯尔培尔的喝彩声。

这场论战也未能使其他国家免于战火。就在这个世纪末，它在英国点燃了烈火，人们卷入其中的程度不亚于乔纳森·斯威夫特（1667—1745，英国爱尔兰教士和讽刺作家）。他厌恶感情至上，并充满机智地嘲弄了非理性的人类行为，而这一切就使他在自己的讽刺性寓言《书本的战斗》中利用了这场争论。斯威夫特在发生于蜜蜂与蜘蛛间的第一场争论里，将现代人与蜘蛛视为同一，说蜘蛛“靠吞噬自己而生存”，“却生产不出任何东西来”；并将古代人与蜜蜂等同起来，说蜜蜂将蜂蜜和蜂蜡带回家来，给予“人类以甜蜜和光明”。

斯威夫特对于怎样在如此大量的感情中较好地解决这个问题，抱以相当认真的态度。最好的例子乃法国的诗人兼批评家尼古拉·布瓦洛-德斯普罗（1636—1711，法国讽刺诗人和古典主义文学理论家），他是贝洛的最大论

敌，并且懂得如何将自己确立为17世纪法国文学的伟大权威。1674年，他发表了《诗的艺术》（一译为《诗学》），并在这本诗体著作中阐述了各种文学形式，还为那种根据他的规则，应像古代作家们那样去“追随自然”的作家确立了各种规范。布瓦洛所得心应手的是罗马人，而非希腊人，因为他感觉后者过多地表现了他们的真实自我，过多地拥有了狄俄尼索斯的酒神精神和对个人享乐的追求。当他谈到自然时，大多想到的是宫廷中的自然，并且建议所有的艺术家们都去尽可能密切地观察这种自然。在原则上，他高举起古人，并在其中看到了理性、自然与和谐。他在晚年时曾认为，女性乃现代人最强大的捍卫者，并因此撰写了一首讽刺诗，名叫《反女人》。当然，他到此刻已无需某位女性去作赞助人了。

当时的艺术生涯靠的是赞助，而要确保国王的情妇这位在全国拥有最大权势者充当赞助人，是需要技术和天赋的。蒙泰斯庞侯爵夫人——其花容月貌和高贵血统能与其过人智慧相媲美——曾是高乃依、拉辛和拉方丹（1655—1738，法国舞蹈家和西方“第一位专业女舞蹈家”）的赞助人。布瓦洛刚刚发表了《诗的艺术》之后便得到了其赞助人的恩宠，并得到了皇家史官的职位。这就使他能够得到一所乡间别墅，并于退休后居住于此，发挥其法国文学巨匠的作用，直到生命的最后时期。

这场大论战结束于1700年当布瓦洛向贝洛道歉，并最终承认现代作家同古典作家一样，都具有某些价值之时。

一天，当路易十四询问布瓦洛：“哪位作家为我的政权赢得了最大的荣誉？”时，布瓦洛毫不犹豫地回答说，“莫里哀，殿下！”这个回答一定曾使国王大吃一惊，因为

就在此前不久，他曾对莫里哀说："微笑吧。撰写喜剧。如果你一定要使用生活中最黑暗的材料，那就使用好了。但要微笑。要撰写喜剧。"而让·巴蒂斯特·莫里哀（1622—1673，法国剧作家）则满足了国王的要求。他接受了一个弄臣的角色，以服从于自己的圣上主子，但却将这个弄臣的角色扮演得完美无缺。



29. 让·巴蒂斯特·莫里哀（1622—1673）在自己的剧本中表演的角色斯加纳莱里。（法国文化协会供稿）

国王需要得到娱乐，而这就是至关重大的一切。就气质而言，莫里哀并不适应那个自己生活于其中并且极为拘谨和理性的时代，但他的哲学和幽默感却使自己有可能去适应那种中庸之道。他在自己的戏剧里避免了过量，并通常使一个角色中任何过量的悲喜成分都与他人的善良仁爱并列起来。他曾经说过，“这是个奇怪的行当，这是个令雅士们发笑的行当。”

他很快就学会了服从于国王，以及名符其实地去取悦于国王。他的第一部喜剧芭蕾《讨厌鬼》。便达到了这种目的。至于怎样取悦于国王而又不使自己丢脸，他从吕利那里学到一些立竿见影的经验，而吕利则当即发现了这种新型风格的潜力。莫里哀嫉妒吕利这个喜剧表演家在舞台和生活中的那种轻松愉快和才华横溢，而这也是路易十四所欣赏的。吕利总是那么轻松自如，并且为人人所赞美，结果用逼真的欢快遮盖住了他那残酷的野心。他与莫里哀共同创作过 6 年的喜剧芭蕾，这种形式正如其名称所示，本是一种集戏剧、芭蕾和音乐于其中并驾齐驱的歌舞剧。而这些歌舞剧则是对舞剧的一个重大的贡献。

然而，这种风格并非全新的东西。莫里哀曾经这样写到，它“对我们的舞台是新的，但人们可在古代为它找到根据……”。在现代人与古代人之间的言辞决斗中，莫里哀则是后者的门徒，而这一点可从他所涉及的古代得到证明。无足轻重的“开场芭蕾”没有歌词是无法想象的，因此无法不辜负他的戏剧性希望。他与一些同时代人一道，要求舞台上的舞蹈动作和手势拥有某种意义。他曾在一部撰写并上演于 1659 年的早期喜剧《可笑的女才子》中，嘲弄过舞台舞蹈的浅薄，而这种舞台舞蹈通过侍从们佯装成贵族去为自命不凡的女士们——马德龙和卡托

——安排的一个舞会，反映出了自身作为社交性娱乐的微不足道。

马斯卡里勒：这是一种即兴表演的舞会，女士们，但在不久的一天，我们将为你们举办一次像样的。乐手们都来了吗？（自己边舞边歌道）啦、啦、啦、啦、啦、啦、啦、啦。

马　德　龙：他的体形是多么地优雅啊。

卡　　　托：他看上去活像是位一流的舞蹈家。

马斯卡里勒：（将马德龙请出来跳舞）我的自由将和我的双脚一样优美地跳出一支库朗特舞来。演奏得合上拍子，乐手们，得合上拍子。嗨，多么愚昧的可怜虫啊！他们简直是不会跳舞。愿魔鬼将你们全部抓走，难道你们就不能合着节奏来演奏吗？啦、啦、啦、啦、啦、啦、啦、啦。稳着点儿，你们这些乱弹琴的土老帽儿！

莫里哀的目的是揭露泛滥成灾的矫揉造作和轻薄肤浅，而这种泛滥已经扩大到了对待舞蹈的态度上。在一段时间内，这部喜剧遭到过禁止，因为贵族的女士们觉得自己受到了嘲弄。两年之后，莫里哀用诗歌的形式准备了一部 3 幕喜剧。其中的若干舞蹈被认为是适于该剧题材的，节庆的场面本应成为这部喜剧的精彩部分，而吕利的一些歌曲则取代了习惯中的歌词。《讨厌鬼》的结构可谓精

巧之极，但直到1664年，他们在喜剧芭蕾上的合作才真正地始于《强迫婚姻》，并随后搞出了更多的作品。流传最广的是《平庸贵族》，尽管这部作品在如今上演时，舞蹈都遭到了不幸的省略。莫里哀在这种合作中并非总是愉快的，因为舞蹈和吕利对轻松舞曲的偏爱一定经常地将注意力从他的台词上转移开去。作为剧作家，他希望舞蹈能够与台词和情节具有更加紧密的关系，而事实却很少如此。

当莫里哀于青年时代周游各省时（而此刻的路易十四还只是个孩子），一定了解到了骚扰全国的种种问题：法国在西班牙和荷兰进行着战争；穷困交加的农民、一心赚钱的中产阶级与过分奢华和花天酒地的宫廷生活之间日益加剧的悬殊等等。但这种骚乱、腐败和不公正一点儿也未表现在莫里哀的作品中。他当然看见了人类的各种弱点和恶习、缺陷和不足。他嘲笑过他们那些永恒的缺陷和多样的欺骗。但他从未抨击过各种体制，比如君主制度、贵族社会或者牧师。

也曾有过两个例外：《愤世嫉俗者》和《伪君子》，莫里哀在这两部剧作中将斥责的手指向社会的痛处。他在《伪君子》中抨击了虔信派，但由于被指控为无神论者而改变了此剧，并向世人再次做出保证，他从未试图去抨击宗教或上帝——而只是抨击那些花言巧语地利用虔诚去遮掩自己的个人利益之人。莫里哀害怕他的过分嘲笑会引起国王的不快。

在《愤世嫉俗者》中，莫里哀对自己那个时代及其人民表现出了一种怜悯之心。阿尔塞斯特这个中心人物具有许多自传式的特征，并因其全然的悲剧特征而具有一些喜剧特征。他这个人厌恶卑贱的贵族，以及阴谋家、马

屁精和贵族中的风流人物，还讨厌装模作样和放荡不羁，而其他所有人似乎都是靠此来发迹的。目睹着人们如何以伪钞作代价去进入生活之中，他对世界的遗弃便成了一种嗜好。他拒绝了自己的贵族朋友菲林特的好意相劝，而绝不与那个世界和自己相妥协。这位愤世嫉俗者在那些笃信理性和毫无过激行为者们看来，一定显得具有喜剧性。要摈弃人类和世界，并从这两者中解脱出来，一定在那些确信自己这个世界乃所有可能的世界中的最佳者之人看来，显得荒唐可笑。他们讥笑阿尔塞斯特，并且未能在其他人物中看到自己的影子。

很明显，莫里哀被激怒了。然而，作为那个时代的产物，他不得不对自己那讽刺的怒火闭口不谈。他总是尽力给那些受过他损害之人的伤口使用镇痛剂。阿尔塞斯特发现了世界的虚伪和做作，但却部分地受到自己所厌恶的东西之控制——而莫里哀也是如此。他在将菲林特用作自己的传声筒时，却谴责了自己的主人公：

这个世界需要柔韧的正直；
过分严厉的美德使人僵化而粗俗；
良知厌恶地看待一切极端，
并吩咐我们要崇高而节制。

“崇高”是那个时代的关键词，而对于舞蹈也不例外。让·乔治·诺维尔（1727—1810，法国舞蹈家、编导家、芭蕾大师、舞蹈理论家、芭蕾舞史上最伟大的改革家和“情节芭蕾之父”）在其发表于1760年的《舞蹈和舞剧书信集》中曾讥笑过这个词：“那种他们称作‘崇高的’舞蹈被剥夺了表情和感情。”他对吕利的皇家舞蹈学院在技

术上从宫廷芭蕾曾使用过的花样舞蹈基础上取得的进步，并非熟视无睹！与此相反，诺维尔对于舞蹈所取得的令人肃然起敬的技术进步，及其令人吃惊的弹跳能力、空中悬浮能力和交织击腿跳，可以说是了如指掌。但是，热衷于各自技术能力的人们、使人神魂颠倒并且装模作样的姿态、表情的意义与艺术家的肉体能力不相吻合等等，这一切正是使他不安的东西。

当诺维尔于18世纪中期道出了自己的批评意见之时，学院派的基础已经整整确立了一个世纪，而这所皇家舞蹈学院也已处在每况愈下的状况之中了。诺维尔宣称，“他们忽视了培养学生，并且未能履行完善舞蹈艺术的责任。”这种批评出自他对这门艺术的浅薄之关注，本是正确无误的，尽管这门艺术似乎能以其跳跃打动近乎其他所有人。诺维尔的竞争者之一加斯佩罗·安焦利尼（1731—1803，意大利舞蹈家、编导家、芭蕾大师和作曲家）作出了一种不同的反应。1761年当诺维尔的《书信集》在艺术爱好者的圈子中激起轩然大波时，安焦利尼恰巧在为格鲁克的《唐璜》这部“以古人的方式创作的哑剧芭蕾”编舞。他给诺维尔写过信，声称在他看来，皇家舞蹈学院的责任“就是去为芭蕾教导并产生出优秀的舞蹈演员和优秀的舞蹈教员来。它没有辜负自己的使命”。

的确，在17世纪，这所学院的所作所为是不负众望的。国王需要训练有素的舞蹈演员来为他从事多样的娱乐，而在这个方面，这所学院是按照自身确立起来的种种规则竭尽了全力的。有许多报道说，到1660年为止，仅是巴黎就有大约200所舞蹈学校。这所学院的职责就是尽力去保持教学的专业水准。当然，在我们读到一位名叫伊萨克·福修斯（1618—1689）的荷兰学者所撰写的文章

时，一定会怀疑这些舞蹈教员们干得是否出色。作为一位对古代舞蹈和当时的剧场舞蹈颇感兴趣的人文主义者，他坚持认为，在舞蹈演员们，甚至专业舞蹈演员们中，没有一个具有足够的能力能使其动作富有意义。剧场舞蹈的奢华或许可以暂时地使人眼花撩乱，而动作中也可能会有节奏与和声，但演出却是毫无内容可言的。他在提及古代的哑剧后询问道，"我们今天上哪儿能够找到一位仅凭身体动作就能像演说家那样清晰地，并拥有像四肢那样多的舌头一样去表现各种事物的舞蹈演员或者哑剧演员呢?"

舞蹈作为一门艺术，具有一种混乱而缓慢的开端；当它进入学院之时，还并未老态龙钟。他还不得不消除产生于辉煌而肤浅气氛中的那种残疾。当科学的思维取得重大的进步，而文学产品大多处于一种高层次之上时，各种表演艺术的创作依旧是为了，并且依赖于社会的各个上流阶级的，而这些阶级的人们则坚持要不惜任何代价地采用灿烂辉煌、英雄气概和光艳夺目的动作和精美。在装模作样和取悦于人的指导原则下，精神性或任何自发性的艺术表现即使出现过，也是一种事后的聪明。各个统治阶层尽力去使现状永恒化，因为他们认为，并且理所当然地觉得，那是他们的"宏伟世纪"。但时间和进步是无法被紧锁在屋中——也无法被幽禁在宫殿里的。而倘若我们谈论起人类的进步，那么，这种进步则当然是在17世纪加快了速度。

18 世纪初叶的精神

随着对自然和哲学中理解力和理性秩序的神化，路易十四的独裁政府延续到 18 世纪初叶，从而创造出了政治上的稳定。在文化上，就国王那偶像化了的形象和那些弘扬他的形象者而言，各所学院可谓进展顺利。从表面上看，人们或许不会注意到任何直接针对重大社会变更的事情在发生着。尽管法国的势力中有些已经在因为不幸的政治策略而缓慢地遭到粉碎，但法兰西这个国家却保持了自己的荣耀，及其文化垄断的美名。然而，随着中产阶级在各个安格鲁—撒克逊国家以及荷兰日益成为一股统治力量，法国也很快就感到了来自下层的压力。

路易十四政权的批评者们大多不得不离开法国，才能使自己的声音为人所闻：比如，皮埃尔·贝勒（1647—1706，法国哲学家和史学家）曾在国王于 1685 年决定撤销《南特公告》，从而使 40 万法国人一夜之间变成了移民之后，勇敢地捍卫了新教。贝勒于 1697 年编撰了自己的《历史与批评词典》；这是编辑一部百科全书的首次尝试。他那毁灭性的批评方法是独一无二的，并为德尼·狄德罗在大约一个世纪之后所效仿。贝勒总是要简短地对主题进行定义，然后用小号字加以注释；他还要作大量的摘录，并且暗示出那些权威们不愿听见的东西。

贝勒的若干主题之一：大卫王（约公元前 1000—前 961，古希伯来国王）曾在当时唤起过强烈的反应——关于他，我们已习惯于阅读那些仅属赞美的评说。据《圣经》说，大卫为了赞颂上帝，曾在一次宗教游行中跳过舞，

而当时那个场合是要移动方舟。他身为穿着高层教士的正式长袍的人物。在上帝面前“使尽浑身解数”地狂欢作舞，并且一丝不挂。扫罗（《旧约圣经》中的人物，曾嫁次女米甲为大卫之妻）的女儿目睹之后便蔑视他。大卫王回击了这种谴责，说“正是在上帝的面前”，他才用舞蹈去表现了一种宗教欢乐的。

皮埃尔·贝勒在撰写“大卫”的条目时，曾用小号字的注释询问过自己，既然按照《圣经》的话来说，这位古代以色列的国王被称作是“上帝的如意之人”，那么，他又如何会对上帝充满恐惧之情呢？贝勒说，他的腥味常常是不道德的、野蛮的和残酷的。贝勒呼吁正教前的伦理，并说大卫是“教会中拥有圣徒身份的太阳，……但他亦有若干污点”。难道大卫不曾承认自己与拔士巴（《旧约圣经》中的人物，乌利亚的妻子）的通奸罪、对乌利亚的谋杀罪，以及其他许多罪过吗？而这些罪过根据地道的《圣经》精神，是我们绝不能忘记加以解释的。接着，贝勒又严厉地批评了路易十四：“大卫王的历史可使几位头顶皇冠者的内心摆脱由严酷的诡辩家们唤起的恐惧并且平静下来，而这些诡辩家们则坚持认为，要拯救一位国王几乎是不可能的！”

我们在另一位对太阳王的批评者——弗朗索瓦·德萨利尼亚克·德拉莫特·费内隆（1651—1715，法国主教，社会、政治问题作家和 18 世纪思想家的先驱）身上，或许可以发现类似伏尔泰式的冷嘲热讽。作为神秘主义的神学家，费内隆由于笃信寂静教而与罗马教皇发生了矛盾，并且还与国王发生了摩擦。当他应聘担任了国王的孙子兼勃艮第地区公爵的家庭教师时，曾给予过后者以政治方面的建议，并间接地斥责过路易十四的政治。至于

一位理想统治者的权威性问题，费内隆希望看到国王的行为自由受到一种成文法律的限制。“他拥有做好事的绝对权利，但在想做坏事的那一瞬间应该受到制约。由于权威性推行得过远，所以尚无任何东西能够如此严重地威胁到国王的生死存亡。”难道他在未来那看不见的墙壁上看到了革命的迹象吗？而有朝一日，国王居然会责令自己不再出廷执政，则是不足为怪的事情了。

无论对这位太阳王的公开批评到了他的统治末日之时，曾是多么地孤立而分散，却表明法国宫廷正在失去其作为唯一文化中心的特权。富有的中产阶级巩固了自己的地位，封建贵族则由于在这个“宏伟的世纪”里日趋严重的通货膨胀而变得越来越穷困潦倒。一方面，社会的这两个阶级是两个对手；而在另一方面，他们又具有共同的问题和利益，而这些共同的问题和利益则将他们日益紧密地连在了一起。国王和寄生于全国的大约 4 000 个家族的生活和行为方式就像是在国中之国一般。谁也无法希望法国能在路易十五和路易十六的统治下进行什么改革，而这个阶段的特征曾由让娜·安托瓦内特·普瓦松·蓬巴杜夫人（1721—1764，法国艺术的保护者和路易十五的情妇）极为简明扼要地描述为“身后之事与我何干”。

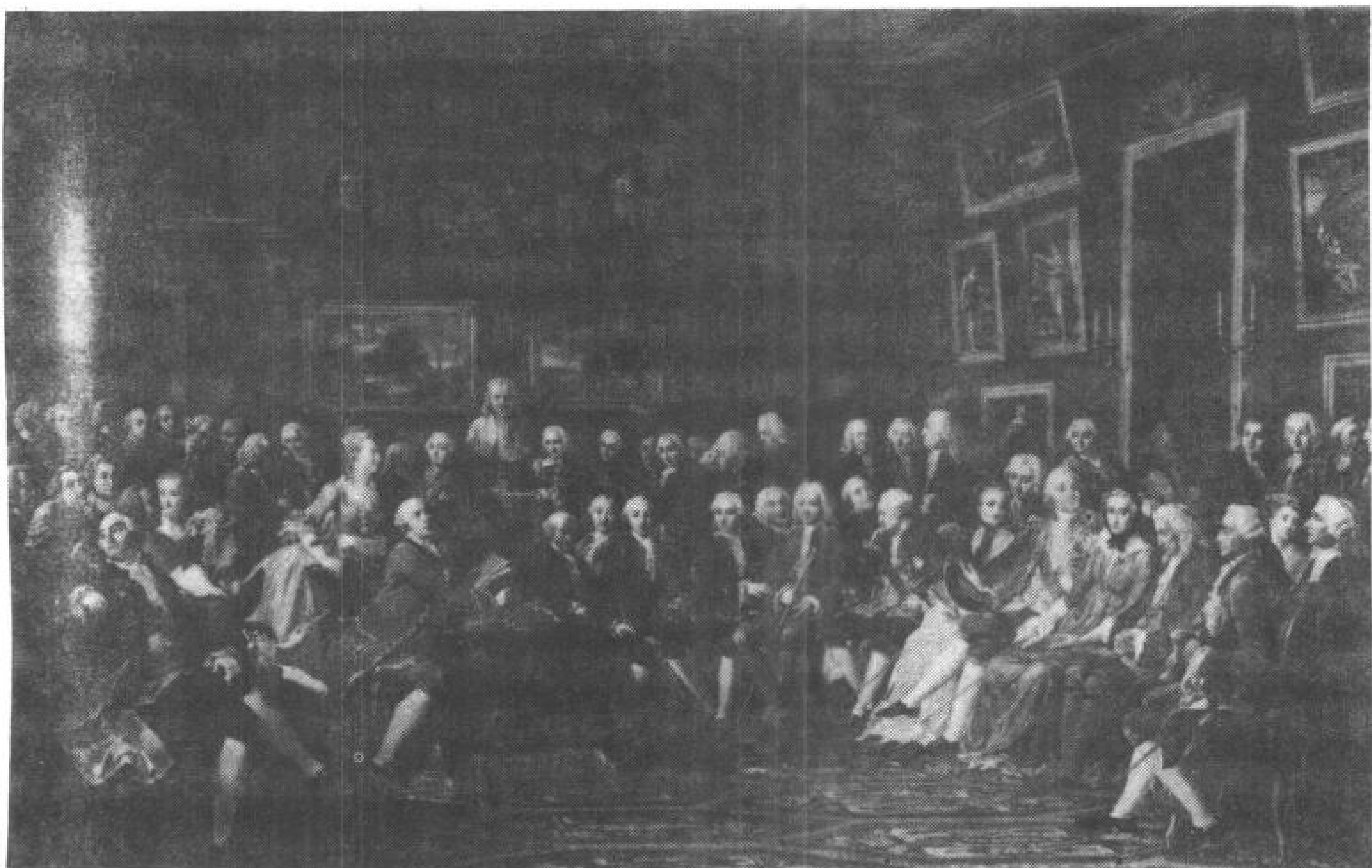
渐渐地，中产阶级里的上层和贵族里的下层开始构成了一个单独的文化圈，并共享着同样的思想和同样的趣味。在上一个世纪里，法国作家产生于贵族和牧师这两个阶级；而到了 18 世纪，他们的起源则是中产阶级。中产阶级阅读自己的书籍，并且购买自己的绘画。比如说尼古拉·布瓦洛-德斯普罗（1636—1711，法国讽刺诗人和古典主义文学理论家）或者亚历山大·波普（1688—1744，

英国诗人）就依然在用诗歌的形式，撰写关于各门艺术和人类的文章。但到了此刻，散文和风格主义的书信形式则接踵而至。到了这个世纪的末尾，依旧能够目睹到沙龙的重要性，而这种形式的聚会在许多方面都注定要去代替宫廷的角色。17 世纪经常出入沙龙的人们几乎完全是隶属于贵族和牧师阶级的，但到了启蒙时代，阶级差别开始松动。沙龙成了每位才华横溢并已大名鼎鼎或即将在历史上留下自己印迹者的聚首和集会地点。

沙龙也反映出了社会结构中的种种变化。在 18 世纪初期，妇女们首次出现在舞台之上；她们是合法的戏剧和舞蹈女演员，并曾在各所学院学习过自己的技艺，或纯粹是通过某位当地才子的势力而走上舞台的。沙龙尽管总是处于女性们的左右之中，但实际上却没能促成女性们达到这种专业水准的技艺。而这恰好是历史的必然发展与沙龙的意义并驾齐驱。但皇家舞蹈学院始于 1661 年，而此刻的男演员数量曾经超过了女演员，但这种比例很快就发生了变化，以利于芭蕾女演员的成长，而到了 18 世纪 20 年代之后，女性们便成了人们注意的焦点。

此外，沙龙已不再非是由贵族夫人主持不可了。比如说若弗兰夫人就曾主持过当时最为吸引人的沙龙之一。她是宫廷一位贴身男仆的女儿，当然属于中产阶级。她的母亲在她出生一年之后便死去了，而她则是在祖母家里长大的。13 岁那年，她嫁给了一位富商弗朗索瓦·若弗兰，他当时已是 48 岁。他很快就逝世，并使她成了一位有钱的寡妇。然后，大约是在 30 岁那年，她将自己的沙龙向艺术家们和贵族们、诗人们和哲学家们开放。所有公认的重要人物都曾去与她共同进餐。

她的沙龙赢得了最高的声誉，因为她具有那种将自



30. 1725 年，一位诗人在若弗兰夫人（生卒年不详）的沙龙朗读诗歌。（法国鲁昂美术馆的藏画，劳洛-吉罗东供稿）

己周围最伟大的人物和最迷人的女性聚集一堂的优雅和智慧。她的热情及谦恭为自己赢得了大量的朋友，并使自己的钱财得到了妥善的管理。她的机智和对人的洞察力赋予她以力量，去把握友谊，并防止男女间的挑逗变成激情和让公众讨厌的东西。她发现，最好去分别取悦于政治家、皇室成员和艺术家，因为艺术家都是些古里古怪、自我中心和容易骚动之人，而前者则强调的是优雅风度和小心谨慎；惟有哲学能够将两个群体完美地融为一体。

当她那同是沙龙女主持人的对手之一于 1749 年去

世时，高龄92岁的法国哲学家和作家贝尔纳·勒布维埃·德·丰特内勒（1657—1757）感叹道，“一位多么好的女性！她曾是个地地道道的罪恶综合体！”然而，他此刻仍无须着急上哪里去吃饭；若弗兰夫人对能将他请进自己的大门，可谓求之不得的事情。她除了主持人之外，还是个大赞助者。当狄德罗开始编撰自己的《百科全书》时，她曾捐助过50万里弗的开销，因为仰慕那些哲学家们的勇气和智慧。她购买过自己画家朋友们的多幅作品，而让·巴蒂斯特·西梅翁·夏尔丹（1699—1779，法国画家，擅长风俗画和静物画）则为我们留下了她的形象——就像毕加索描画过格特鲁德·斯坦（1874—1946，美国作家）一样——这位体态丰满而面容慈祥的主妇头戴一顶镶着花边儿的无檐女帽。在她那些每周必到的客人中还有一位法国画家，名叫查尔斯·安德列·凡卢（1705—1765），他是巴黎社会的宠儿。据说当他于1765年逝世时，她用4 000里弗购买了他的两幅绘画，然后以50 000里弗的价钱将其转手卖给了俄国的亲王，最后又将利润寄给了这位画家的遗孀。

她那个时代最伟大的要人都把受到她的接待看作是一种荣誉，而这种荣誉仅次于受到国王的接待。喜欢光顾凡尔赛宫的各国大使们成了她的常客，并且带来了各自国家的皇亲国戚。若弗兰夫人也是俄国女皇叶卡捷琳娜二世（1729—1796，1762—1796在位）和瑞典国王古斯塔夫三世（1749—1792，1771—1792在位）的朋友。波兰国王邀请她访问他本人和他的国家，而此刻的她已是年过6旬。这是一次漫长、劳累却成功的旅行，途经维也纳和其他一些首都时，她无处不受到隆重的接待。她在这次旅行中寄往巴黎的多封书信为朋友们反复地加以阅读，而巴



31—32. 狄德罗 1751 年出版的《百科全书》中的卷首插图和扉页。(吉罗东翻拍并供稿)

ENCYCLOPÉDIE,

OU

DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS,

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; &, quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

Tantùm series juncturaque pollet,
Tantùm de medio sumptis accedit honoris! HORAT.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez { BRIASSON, *rue Saint Jacques, à la Science.*
DAVID l'aîné, *rue Saint Jacques, à la Plume d'or.*
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, *rue de la Harpe.*
DURAND, *rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.*

M. DCC. LI.

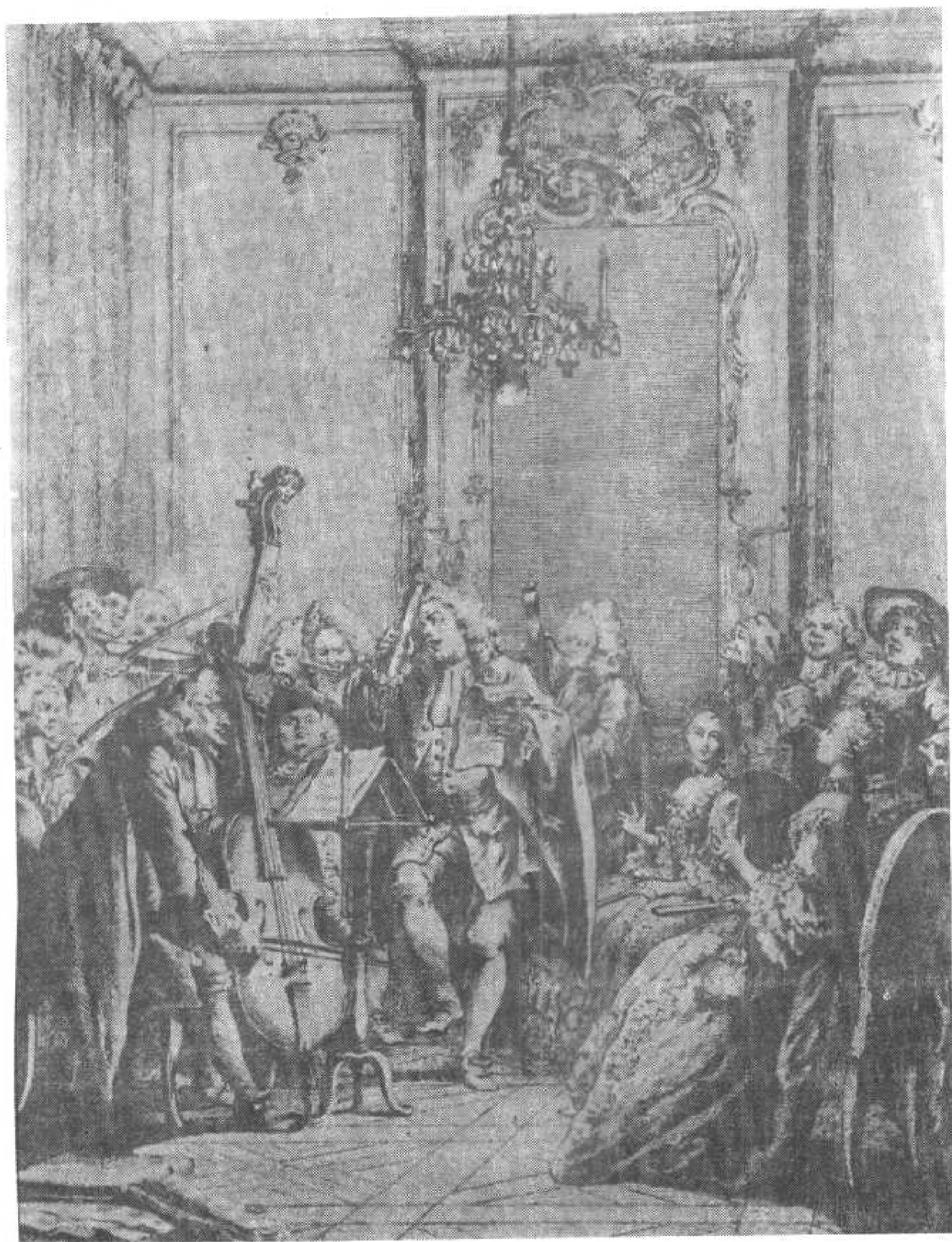
AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROY.

龙·弗里德里希·梅尔希奥·冯·格林（1723—1807，侨居法国的德国文学批评家）则在他的《文学书信集》中报道正发生于巴黎的趣事时，这样提到了她的这些书信："那些不曾阅读过若弗兰夫人的书信之人是不配进入上流社会的。"当叶卡捷琳娜二世向她询问起童年时代的更多情形时，若弗兰夫人谈到了自己的祖母：

> ……她教我识字……教我思考，并使我具有判断的常识；她教我去了解人，并使我说出自己对他们的看法，还告诉我她自己是怎样判断他们的……她无法忍受舞蹈教师们提倡的那种风雅；她只想使我得到大自然赐予一个身材匀称者的那种优雅。

继沙龙之后，咖啡厅开始起到重大的作用。咖啡厅是大约在1700年引进巴黎的，而在很短一段时间里就有300多家咖啡厅开张。伏尔泰注意到，这座城市已经变成了一个大型的咖啡厅。位于法兰西喜剧院对面的普罗科普咖啡厅主要是艺术家们常去的地方；而格拉多咖啡厅则是科学家们和哲学家们喜欢去的地方，并有幸得到各个学院成员们的光顾。然而，这一切依然与波希米亚人的生活相距甚远，而咖啡厅曾在19世纪的中欧成为这种生活的象征。

这种充满生机并且民主化的生活不应使我们确信，礼节和仪式已经消逝，或者那新兴的文化阶层就不会以某些方式继续模仿，并使宫廷式的种种习惯得到永存了。消失的只是以往时代在路易十五及其继承人统治下的那种壮丽辉煌和庄严肃穆。与此相反，礼节在当时成了所有



33. 室内音乐会成为18世纪法国的一种惯例，而对于沙龙则具有同等的重要性。（法国文化机构供稿）

人都拥有的财产。“是贵族就得行为高尚”成了受过良好教育的法国人的通用概念和标记。所有人都竭力去表现出“善意的殷勤”来，这个言简意赅的词当时曾被法国人和英国人用来描述一种界定清晰和可以定义的行为方式——颇有教养、自信而清高和有节制的活力。这是一种生活方式：宫廷生活和彬彬有礼的生活包围了中产阶级里的上层，他们本来就属于或者佯装属于统治阶级。他们能够证明昨日的礼节正在以某种比较松驰的方式继续着；但 17 世纪上流社会中的有教养者乃完美的廷臣，他们的理想是与文质彬彬的生活和风度翩翩的习惯相吻合的，而这种理想则依然为人们所祈望。“高贵的”或“温柔的方式”这个词，便描述了这种为人们所祈望的行为。

一种良好的姿态应严格地保持着躯干的笔直，而手势则应是小巧而带有装饰性的，这两者便是“善意的殷勤”在舞蹈的地板上，在沙龙里和大街上表现出的一部分。两者则与扑着香粉的假发、长筒袜、紧身上衣和缎带，与高跟鞋、衬裙、鲸骨圈和装饰性花边儿极为协调。服装不仅成了一种身体的假面，而且完全成了剧场化的东西。这一切仿佛是以一种趣味高雅、优美得体的动作语汇和许多自学成材的舞蹈手册为基础的，而这些舞蹈手册则大多是由舞蹈教师们撰写并于当时出版的。人们对礼节过于迷恋，以致于关于人们应该怎样进行社会交往的建议很快变成了更加严肃的手册。为此，约翰·韦弗（1673—1760，英国舞蹈家、编导家、教育家和舞蹈理论家、英国哑剧之父和情节芭蕾的先驱之一）在其出版于 1721 年伦敦的专著《舞蹈解剖学和力学讲演集》中说：

……从规则的或不规则的位置，以及身体



34. 维也纳的申布伦宫是封建社会中巴罗克风格的典型之一。(纽约奥地利新闻信息机构供稿)

的动作中，我们能够区别出标致绅士的潇洒风度和举止或是粗鲁农夫的笨拙行为；我们能发现一位少女的优雅风采不同于其侍女的丑陋身段……无论是绅士，还是女士，身体的每个步伐、每个动作和行为都能够灵巧而敏捷，并与对称和优雅相吻合，该是多么地有益。

这个启蒙时代还有其他一些特征，而这些特征则圆满地概括了这个时代背景的不同画面。让我们穿过一个逝去了的世界之花园，而这种花园至今依然可在最佳状态的凡尔赛宫或者维也纳的申布伦宫目睹到，在这些宫殿里，树木和篱笆中都装饰着巴罗克风格的塑像，并被修剪得错落有致，安排成几何线条。

贵族们那无忧无虑的世界与罗可可风格相连。曾在自己的画布上为这个特权社会的优美细腻唱过赞歌的画家们有让·安托万·华托（1684—1721，法国画家，受威尼斯画派影响，属法国宫廷罗可可画风）、弗朗斯瓦·布歇尔（1703—1770，法国画家，罗可可风格的主要代表）、让·巴蒂斯特·约瑟夫·帕特尔（17？—17？，法国画家，罗可可风格的主要代表）、尼古拉斯·朗克列（1690—1743，法国画家，其绘画多模仿华托风格）和让·奥诺雷·弗拉戈纳尔（1732—1806，法国宫廷画家和布歇尔的学生，罗可可艺术的代表画家）。华托能够超越轻薄琐碎和幽雅风流那种使人目眩的场面。他懂得怎样去使肉体富于生命力，怎样去变琐碎为梦境。这5位画家处理的大多是相同的题材。而使华托的作品有所不同的东西则是一种对美那稍纵即逝特征的感伤情调，人们无论男女都会带着这种细腻的情调进入他们的画卷之中，仿佛整个

画面都是作者的反思一样。

这种描画出来的优雅欢快是一个牧歌的世界，而牧羊的少男少女们则以人形再现，并且身着漂亮的服装。他们一心一意去再次追求那种远离现实的世外桃源式的理想——而又曾有哪个时代能比这个到处都可象征性地找到小步舞精神的时代更好地满足了这种理想呢？文明与自然在某种光彩照人的浅薄中，与某种沉思和牧歌的生活融为一体。这就在很大的程度上，解释了这些绘画中的嬉戏玩耍和显而易见的轻薄肤浅，其中反映出了缺乏虔诚之心，而不过是在挑逗生活罢了。

正是这种轻薄肤浅，在牧歌中某种更新了的欢乐里找到了表现方式。这个阶段的特征是一种逃避现实精神的复兴，而这种精神则在文学艺术中找到了强有力的表现方式。逃避现实的精神一直都在各门类艺术中得到反映，但在某些时刻的某些社会阶层中，却是无法避免的。18 世纪的前半叶就是这样一个阶段。

有些作家以充满了伟大并能引起美感的爱情牧歌赞美自然。这种方式为他们从某种文明那日益坚固的锁链中找到了解放的希望。这就像是卢梭那更为严肃的意识："我们的存在不过是通过感官得到感知的一连串瞬间罢了"之前奏。早在卢梭于人类回归自然中，看到了回归能够维持生存的简单和人们更好的自我之前，早在浪漫主义诗人威廉·华兹华斯（1770—1850，英国浪漫主义诗人、"湖畔派"的代表，1843 年封为"桂冠诗人"）和塞缪尔·泰勒·柯勒律治（1772—1834，英国浪漫主义诗人、文艺批评家和"湖畔派"的代表）宣称自然是他们的神秘经验之前，亚里山大·蒲柏（1688—1744，英国启蒙运动时期的古典主义诗人）等人就撰写了许多充满精灵、魔

鬼、仙女和风精的牧歌，仿佛他们要描画出一幅芭蕾的画卷一般。

我们还可举瑞士科学家阿尔布雷希特·冯·合勒尔（1708—1777）为例，他身为最后几位伟大的博学者之一，曾一面为准备关于瑞士植物的专著而搜集各种草木，一面撰写了著名的诗歌《阿尔卑斯山脉》。而另外一位瑞士人萨洛蒙·格斯纳（1730—1788）也享有着今天难以理解的国际声誉。许多音乐书籍常常提到这位和蔼可亲的老翁，因为青年时代的莫扎特曾在苏黎世拜访过他。格斯纳复活了牧歌，加上他那些自行插图的牧歌式的短篇故事，都是当时那种罗可可氛围的典型产物，其中带有某种感伤的情调和对人类回归自然的浪漫主义呼唤：

> ……啊，您是多么地优美，自然！您丝毫不加修饰，是多么地优美！那漫不经心地走过您的优美之人，失去了最纯粹的欢乐；那心灵已由狂暴的激情和虚假的欢快所宠坏之人，无法享受这种最纯粹的欢乐。而那有造化之人，则无论走上哪条道路，或是处在休息之地的荫影里，他的五官都永远能找到无穷无尽的欢乐源泉；文雅的愉快会在每口井里奔涌，会从每朵花里吸取香气，并从每片灌木丛里捕捉声音和耳语……。

这个牧歌世界中的真实又是多么地虚幻！在某些情况之中，我们不能称之为远离生活。曾有过这样的地方和人们，能够经验到生命中某种全然寂静而安全的快乐。在这些日子里，这类人物因消息传递缓慢而能够不受世界性事件的干扰。在另外一方面，也有人卷入了撰写书信的

热潮，而这个热潮恰恰与邮局的开张和邮递马车的使用同步出现。

事实上，撰写书信使得人们上瘾，以致于流行起这种用书信撰写小说或散文集的方式来。1740年，塞缪尔·理查逊（1689—1761，英国小说家，感伤主义早期的代表）出版了《帕美拉》或称《善有善报》，这或许是该世纪中叶得到最广泛阅读的小说，他便戏剧性地运用了书信的形式。这种文学形式随着幽闭的感情闯入最直接的交流，更随着其自身的忏悔情调，轻松自如地揭示出自我的戏剧性。在约翰·沃尔夫冈·歌德（1749—1832，德国启蒙运动的诗人、作家和戏剧家）的《少年维特之烦恼》（1774）中，书信体形式得到了发扬光大。像查尔斯·路易斯·德·塞孔达·孟德斯鸠（1689—1755，法国启蒙思想家和法学家）的《波斯人信札》这样的讽刺作品，和类似让·乔治·诺维尔的《舞蹈和舞剧书信集》这样的作品，也运用了书信体这种新的形式。

报刊杂志上发表的批评仿佛是在事件的发生地点撰写后邮寄而来的书信。批评家约翰·雅格布·博德默尔的家中曾发生过一件动人的事情，因为他于1752年接待了德国诗人克里斯托夫·马丁·维兰（1733—1813）。当谈话进行到某个时刻之际，他们决定以彼此间的书信去继续这次谈话。或许是有人吹奏着长笛，并同时开始了这种有趣的书信谈话形式。长笛在当时是颇受宠爱的乐器，也用来为舞蹈演员伴奏（钢琴在18世纪60年代末之前，尚未引入中产阶级的家庭生活）。

随着日益流行于18世纪30年代初的全盘中国化，瓷器变成了家庭中最受赞赏的装饰物。中国人此刻在瓷器的创作上，已达到了令人羡慕的出神入化，并能巧夺天工



35. 蓬巴杜夫人（1721—1764，法国艺术的保护者和路易十五皇帝的情妇）本人对于管理塞夫勒的瓷器工厂产生了兴趣。（法国文化机构供稿）



36. 让·巴蒂斯特·约瑟夫·帕特尔（17?? —17??，法国画家）在其绘画《亭中的舞蹈》里，捕捉住了罗可可风格的精神，所跳之舞为小步舞。（克利夫兰艺术博物馆供稿，此画为商船队队长路易·D·波蒙所捐赠）

地运用华丽的色彩和细腻的层次。18 世纪初叶需要摆脱贵族舞蹈的辉煌，去达到跳跃的轻盈；它需要离开位于其背后的凡尔赛宫那富丽而沉重的古典主义，而没有什么比瓷器更能表现法国的罗可可风格那多少经过夸张的优雅了。无论是谁，只要他没有在塞夫勒的工厂购买过瓷器，就算不上是优秀的法国人，这是蓬巴杜夫人的看法，她以极大的激情热爱着塞夫勒和瓷器。然而，德国人不也曾对其迈森产的瓷器，英国人不也曾对其韦奇伍德造的瓷器感到过相似的热情吗？没有此起彼伏的热情，就没有罗可可风格的生命力。

娱乐的新纪元

当让·拉辛用一种“纯粹诗歌”的语言创作了一些最出色的悲剧之后，便于 17 世纪的 70 年代停止为舞台写作；此刻，路易十四的伟大政权也部分地失去其辉煌。拉辛停止为舞台写作的事实——无论是由什么个人问题所造成的——是与路易十四那光彩照人政权的日趋暗淡同步的。到了后来，拉辛——为了取悦于这位国王——的确曾创作过几部微不足道的作品，比如说曾为一首《为了和平的牧歌》撰写过歌词，这首歌词由吕利谱曲，并在索这个地方进行过演唱。然而，这部作品无论在文学和音乐的价值上是多么地微不足道，也是值得人们注意的，因为其演唱的地方不是在巴黎的凡尔赛宫或杜伊勒利宫，而是在索这个地方的曼恩女公爵的城堡里，也正是这位女公爵从那时起，便开始成为更加重要的节日的女主持人。

对路易十四产生的影响不是他的高龄，而是这位曼

恩女公爵。精明而美貌的她从情人的地位升迁为他秘密结婚的妻子，尤其是自17世纪80年代起居然在事实上操持起朝政来。她是虔诚而固执的天主教徒，曾策划过对法国新教徒们的迫害，并将忧郁和沉重注入了宫廷的特征之中。对她影响最深的是地处圣西尔的修女院，建立这所修女院为的是对死于路易时代数次战争中的那些贵族或官员们的孤女或更穷的女孩子们进行教育。曼恩夫人批准让这些女孩子们演出戏剧，因为她想让她们提高自己的语言、演说能力和记忆力；而健康的戏剧是可能为她们打开一个具有纯洁思想的美好世界的。她还请求拉辛为她的学生们撰写过一部戏剧，但他却写出了一部极不恰当的《安德罗马克》或《费德尔》，爱情在其中成为主宰一切的主题。

拉辛遵从了她的要求，还决定写一部关于《旧约圣经》中波斯王后以斯帖的诗剧，这当然是个宗教性的题材。尽管这部戏剧获得了名声鼎沸的成功，但来自圣西尔教会的要人和教师们的压力却极大，他们在任何场合中都只看见了女孩子们邪恶的骚乱，因此便责令曼恩夫人停止整个公演。当时对于各门类艺术而言，尤其是对于各门类剧场艺术而言，都是个糟糕的时代。那些为高楼大厦奠定过坚实基础的大师们都已离开了舞台。吕利去世的那年，即1687年，皮埃尔·波尚（约1639—1705）这位国王和皇家舞蹈学院的编导家也退了休。由这所学院培养出来的第一代舞蹈家则行将继位，其中有让·巴隆（1676—1739）、拉乌尔·奥热·弗耶（约1675—1710）、玛丽·泰蕾兹·叙布利尼（1666—1735之后）、弗朗索瓦斯·普雷沃（约1680—1741）和路易·佩古（1653—1729），后者成了领衔主演和波尚在编导方面的接班人。

吕利为了自己这所学院的伟大未来，也为了对器乐演奏员、歌唱演员和舞蹈演员们进行全面的教育，做了大量的准备工作（参见有关歌剧的部分）。他是一位出类拔萃的组织者，能够预见到整个形势的未来，并将全部精力用于最为微小的细节；他还是一位纪律严明，并能如愿以偿之人。但他最主要的身份还是一位音乐家，并随时随地要将宣叙调塞进自己的芭蕾之中。他使芭蕾成为自己歌剧中的一个重要特征；从此之后，没有哪个巴黎的歌剧观众愿意错过一出芭蕾，这出芭蕾主要是在第二幕里。他很快就意识到，相互统一乃创作的关键所在，而相互统一就意味着由一位作曲家、一位剧作家、一位舞美设计家和一位舞蹈编导家共同产生出的统一的戏剧性主题。他有幸找到了具有相似激情的最佳人选，比如布景设计家让·贝兰（1638—1711），他使意大利式的效果变得柔和起来；再比如芭蕾大师皮埃尔·波尚。当路易十四能够宣称，“国乃吾也”时，吕利则能够以某种更大的公正性说到，“艺乃吾也”。

我们从皮埃尔·拉莫（18世纪初的法国芭蕾大师和舞蹈理论家，生卒年不详）的权威性和由他在出版于1725年巴黎的交际舞书籍《舞蹈大师》中所描述的18世纪初的舞蹈情形中了解到，波尚是位一流的编导家：“对于他所取得的当之无愧的声誉，我是怎样赞美也不过分的。他在自己的作品中表现出了渊博的学识和巨大的独创性。他需要技精艺熟的舞蹈演员们，才能将其发明的一切表演出来。”对于这种评价的精确性，我们无法知晓，但也没有理由加以怀疑。倘若他需要技精艺熟的舞蹈演员，那么作为皇家舞蹈学院的芭蕾大师，他就不得不去将他们造就出来。我们知道，波尚曾将宫廷芭蕾中的花样舞蹈发

展成了最终形成的学院派舞蹈中的技术细节。他确定了腿部外开的重大原则，并使得古典芭蕾的5个基本位置成为一个金科玉律般的基本点。波尚的发展方向是技术上的完美无瑕，是古典主义的清晰、平衡和对称等种种理想。归根结底，他也是那个时代的产物，而那个时代笃信的是数学。

尽管技术已达到了辉煌的程度，而在巴黎歌剧院的一切又都是从此开始的，但当吕利和波尚去世之后，却出现了一个为时长久的断层。音乐通过声乐的壮举和新奇获得了巨大的动力，而意大利人则以此深深地打动了所谓的文明世界。诗歌的和美术的层次却是低下的，无论哪部作品都不例外。芭蕾在颇为时髦的歌剧芭蕾中占有突出的地位，但这些歌剧芭蕾却既无情节，又无思想。它们那特有的结构方式使得人们无法准确地知道，芭蕾于其中到底是为了连接各个歌剧场面的，还是相反。但每一场都似乎是某种东西的借口，而那种东西则既缺乏任何思想，又没有一点人物的形象。观众所感到的各种新奇之处都是在学院派那筋疲力竭的陈词滥调上外加的一些微不足道的点缀，并且主要是在提高技术上下功夫。人们需要一种更有意义的娱乐。

意大利的喜剧演员们都是些剧场艺术家，他们在娱乐表演中最喜欢的则是不期而来的和要求不高的东西。他们那即兴式的表演风格使得一切都能造成惊奇之感，而在他们的哑剧表演而非语言交流中就更是如此了。在那个世纪的开端之时，他们那无拘无束且领域广泛的身体表现力，以及通过手势去得心应手地传达各种思想，深受英法人民的喜爱。这一点可以通过1708年在曼恩女公爵的城堡里的一次晚会来加以证明：弗朗索瓦斯·普雷

沃和让·巴隆这两位巴黎歌剧院的著名舞蹈家表演了高乃依的哑剧作品《贺拉斯》。这部哑剧是通过手势和身体动作去表现的。人们曾有意识地去使受过古典舞语汇训练的舞蹈演员忘记自己的舞步，而运用自己那微妙的身体说话。这些舞蹈演员得到的唯一帮助来自那些熟悉每场戏中每行台词的观众。难道这是有意识地在模仿巴黎的意大利式喜剧团吗？这个演出团体是以哑剧场面为家常便饭的，其成员则以手势和动作为工作材料。

这是一次结果甚微的实验，它只是证明了贵族们如何渴望逃避那些陷入学院派陈词滥调圈套中的演出，而参与到那些哑剧演员们提供的更为通俗的乐趣之中。这些意大利演员们简直是步入了一种真空，然后又用纯熟的技艺填满了这种真空。他们曾常被指责为降低了公众的趣味，但事实上，仿佛真是降低了的趣味在欢迎他们。他们对英国局势的影响也具有极大的重要性。虔信派运动在英法两国随身带来了一种伪古典主义的和令人感伤的悲剧，而更糟糕的是，真正的喜剧在走下坡路，而感伤主义则在日益壮大。

当然，感伤主义在这个启蒙主义时代随处可见——这或许是一种急不可待的解毒药——但却不能将它贬得一无是处。与此相反，最为重大的艺术经验接踵而至，甚至在像卢梭这类人的身上达到了人性的伟大和同情。乔治·利洛（1693—1739，英国戏剧家）的戏剧《伦敦商人》上演于1731年，其中浸透了虚假的感伤，但却进入了中产阶级的戏剧。这种舞台上黎民百姓的兴趣得到了像让·巴蒂斯特·西梅翁·夏尔丹（1699—1779，法国画家）这样的画家们的呼应，夏尔丹在18世纪的20年代便开始描绘起黎民百姓的日常生活场面来。让·巴蒂斯

特·格乐兹（1725—1805，法国画家）很快便追随了他，结果画出了农民日常生活的种种场面，而此刻的让·奥诺雷·弗拉戈纳尔（1732—1806，法国宫廷画家）则依旧在使让·安托万·华托（1684—1721，法国画家）的罗可可感情永恒化。中产阶级的写实主义与感伤主义并驾齐驱，而这股潮流一直持续到这个世纪末，结果只是为浪漫主义所包围和重新粉饰。这是一股超感伤主义的潮流，一股上升为激情的感情潮流，由它贯穿其中的作品被德尼·狄德罗称为“既令人恐怖，又刺激美感，与此同时还取悦于耳朵，并将爱情和恐惧带进你的心灵深处，瓦解你的理性，然后净化你的灵魂”。同是这位狄德罗，这位百科全书撰稿人中的指导性人物，却谴责舞蹈演员们都在渴望用神话世界去安慰自己的孩子。他能够一面在《百科全书》中大声疾呼“仅是真实的世界就能取悦于心灵”，一面赞美着激情，并在忧郁的感伤、悲痛和孤独中自得其乐。到了18世纪的60年代，狄德罗根据意大利人对时装的挖掘和对废墟的研究，预料到了所有随后到来的浪漫传奇，他是这样说的：“一座宫殿必须处在废墟之中，才能成为人们感兴趣的对象。”

让我们别去谴责那股感伤主义的潮流，那股潮流始于该世纪之初，并导致了伪哲学的和催人泪下的戏剧。这种戏剧节目将写实主义逐渐发展到了荒诞可笑的地步。它导致了音乐话剧，而这种话剧则猛烈地抨击了人类的种种感情，并用红极一时和蔚为大观的东西来增加气氛。各个人物均充满了浪漫化了的感伤情调——老掉了牙的各种人物出现在动人心弦的段落里，并且带有设计巧妙的结尾。这一切都呼唤着音乐的伴奏。正是这种音乐话剧极大地影响了19世纪的戏剧，尤其是影响了芭蕾。人们

在从这种音乐话剧一直贯穿到浪漫主义芭蕾舞剧处女作《仙女》之间发现种种线索时，会大为惊讶；然而，这些线索却是显而易见的。

感伤主义只是统治了这个世纪第一个10年的若干潮流之一。音乐在人们的兴趣中是首屈一指的，并且一往直前，冲破重重障碍，反对一种自由流动的艺术表现方式。到了1711年，诞生了一种在各个方面都是独一无二的新型乐器。巴尔托洛梅奥·克里斯托福里（1655—1731，意大利羽管键琴家和钢琴制造家）通常被认为是钢琴的发明者，但正像各种发明的情形一样，法国和德国与此同时也出现了其他各种样式。那不勒斯学派在使人们认为这是个音乐时代的过程中，并非孤军作战。巴赫（1685—1750，德国管风琴家和作曲家）与亨德尔（1685—1759，出生于德国的英籍作曲家）在同时工作着。和一位中世纪艺人的作品一样，巴赫的广为人知产生于一架乡土气十足的管风琴之后；而亨德尔则是一位世界性的人物，一位剧场中的创业者。此外，为歌剧谱曲也使得他更加接近剧场环境的种种现实。他是在恰当的时刻到伦敦去的恰当人选。英国女王安娜（1665—1714，1702—1714在位，斯图亚特王朝最后的君主）和英国国王乔治一世（1660—1727，1714—1727在位）对话剧均无兴趣，但乔治喜爱歌剧，而倘若即将提供任何资助，那只会是赐予歌剧的。

话剧演员们由于无法指望皇亲国戚去资助自己的剧院，便不得不转而求助于观众，而观众是热爱喜剧演员们的。就这样，英国的哑剧迅速成了剧场中的大事件。观众期待看到将一部滑稽的剧终余兴表演加进任何话剧作品之中；而人们则逐渐地越来越喜爱一种将歌舞甚至杂技

混为一体的节目。像玛丽·萨莱（1707—1756，法国舞蹈家和芭蕾改革家）这样伟大的芭蕾女主演则不得不在马戏表演的幕间之中登台。

当时在伦敦剧场界名气最大者是约翰·里奇



37. 巴尔托洛梅奥·克里斯托福里（1655—1731，意大利羽管键琴家和钢琴制造家）于1709年在佛罗伦萨制造了第一架钢琴，并于1720年使之达到了完善。（图片由纽约大都会艺术博物馆供稿，实物属克罗斯比·布朗乐器资料馆所有，收藏时间为1889年）

(1692—1761)这位最杰出的本土哑剧演员。这位并未受过什么教育之人尽管语言粗野，却是位才华横溢的演员和精明强干的经纪人。事实上，他是历史上第一批国际间的经纪人之一，曾从欧洲大陆引进过舞蹈和哑剧表演等娱乐。他最令人难忘的轰动事件是于1728年推出的约翰·盖伊（1685—1732，英国剧作家和诗人）的《乞丐歌剧》。该剧上演了62场，曾在当时昙花一现。它的成功导致了一种民谣歌剧的浪潮，并且鼓舞了德国的歌唱剧。约翰·克里斯托夫·佩普施（1667—1752，生于德国的英籍作曲家和理论家）汇集而成了一部旋律优美的曲谱，而这部曲谱则为这种特定的风格提供了轻盈的特征。这部作品嘲笑了意大利歌剧风格中的种种过度之处，并讽刺了罗伯特·沃波尔爵士（1676—1745，英国政治家）的腐败政府。人们因厌倦了那个政权的诡计多端，而喜欢演出中撕破当时那些怪诞而虚伪的政治性内涵以及滑稽性的勇气。整个伦敦都在谈论这部作品，而接踵而至的是，一部续集迅速地编写出来；广为流传的说法是，《乞丐歌剧》使得盖伊发了财，使得里奇开了心。盖伊这个关于底层社会的故事曾通过贝托尔特·布莱希特（1898—1956，德国表现主义剧作家）改编的《三分钱歌剧》而再度走俏。盖伊的监狱牧歌则在200年之后的1928年，通过布莱希特而毫无疑问地接受了20世纪的和马克思主义的内涵。然而，抨击当时社会状况的并非只有约翰·盖伊一个人。更为辛辣的控诉来自威廉·贺加斯（1697—1794，英国油画家、版画家和美术理论家）的多幅油画，他在画中捕捉了生命存在本身的行为。

1717年，当约翰·里奇开始推出他一年一度的哑剧时——其中以《小丑魔术师》（1741）为最大的成功，约

翰·韦弗（1673—1760，英国舞蹈家、编导家、教师和舞蹈理论家，"英国哑剧之父"和情节芭蕾的先驱之一）编导了一部戏剧性的哑剧：精确地说，这是"一部戏剧性的舞蹈娱乐"，取名为《战神玛斯与爱神维纳斯的爱情》。韦弗成了艺术荒漠上的一片"绿洲"——而倘若我们认为像赫斯特·桑特洛（约1690—1773，英国舞蹈家和戏剧表演家）这样颇有造诣的舞蹈家和戏剧表演家能于1710年的同一个晚会上，得心应手地表演《哈姆雷特》中的奥菲丽娅和独幕舞剧《荷兰船长》，那么，"丛林"一词就或许更有说服力一些。

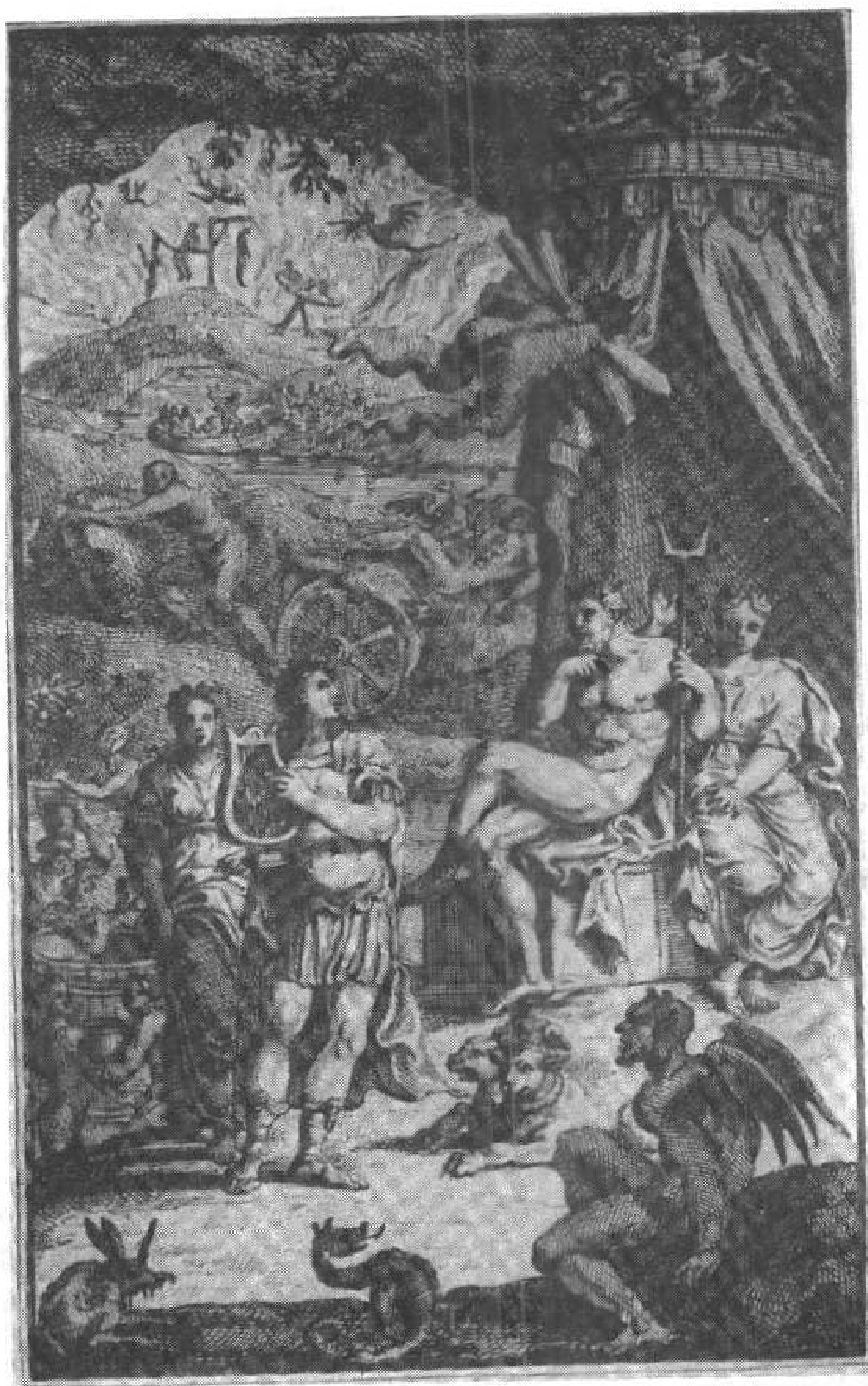
在这个背景之中，韦弗到底是位怎样优秀的舞蹈家，对于我们来说并不那么重要，而重要的是，他作为一位作家和编导家是怎样思考的。他似乎从未像其他那些与他能力相当的艺术家们那样去追求过舞蹈和编导。《战神玛斯与爱神维纳斯的爱情》一定是成功的，因为里奇觉得要取笑韦弗是不公正的，而科利·西伯（1671—1757）这位18世纪前半叶的大名鼎鼎的戏剧表演家、剧作家、理论家和桂冠诗人则对韦弗的处理方式作了赞美性的描述：

> 因此，舞蹈成为眼前与音阶（指意大利歌剧）相对应的唯一重点……为了使它成为某种稍有意义运动的东西，《战神玛斯和爱神维纳斯》这个寓言被结构成了一种相互关连并有人物的舞蹈表演，激情在其中得到了欢快的表现，而整个故事则仅仅通过手势的无声解说，便讲述得清晰易懂，结果使那些爱思考的观众也允许它成为既令人愉快，又颇为理性的娱乐……。

韦弗用一种“戏剧性的舞蹈娱乐”继续创作了《俄耳甫斯与尤里底斯的寓言》和另外一部哑剧《珀耳修斯与安德洛墨达》，这些主题证明了他对古人的巨大兴趣。作为一位舞蹈表演家和编导家，他坚决反对轻而易举的特技和毫无意义的技术效果，并因此而坚决反对约翰·里奇所擅长的那种意大利式的哑剧。他的作品相对较少，并且很少以舞蹈演员的身份出现在伦敦舞台上，这或许是由他对里奇之流轻而易举取得的成功感到厌恶而造成的。

《旁观者》这个刊物——经常讨论剧场中的种种问题——曾提出过这样一个问题：为什么“舞蹈这种曾由古人以如此卓越的方式加以弘扬的艺术，却遭到了今人的全然蔑视，并且被撇在一边，缺乏任何神来之笔去向人类介绍它那多种多样的优点和举足轻重的价值呢？”关于舞蹈为什么一直处于一种非书面艺术形式中的问题之答案，用《旁观者》杂志的话来说就是：“舞蹈现已下降至如此的低潮，要全部归咎于这种寂静无声。这种艺术仅仅是作为一种取悦于人的小玩艺儿来为人所珍视的；它尚处在一种全然不开化的状态之中，并且沮丧地沦落于无知和机械的罪名之下……”。

1712年当《旁观者》杂志停止出版之时，韦弗的《论舞蹈的历史》一书发行。他在书中具体地提出了一个意义深远的思想，并将其描述为“戏剧性舞蹈”，这个思想与“情节芭蕾”或带有情节的芭蕾这种通常被看作是由诺维尔发明的词语一脉相承。韦弗是舞蹈的牛顿。他恰好处在那种对知识、对研究自然规律和以研究为基础从事艺术理论工作的如火如荼的渴望之中．而这种渴望正是他那个时代的特征，这种相同的追求则在理性的时代被描述为举足轻重的东西。



38.《旁观者》杂志的卷首插图《俄耳甫斯与尤里底斯的寓言》："其舞蹈场面中有戏剧性的娱乐；并有模仿古希腊人和古罗马人的倾向。演出于伦敦德鲁里巷的皇家剧院，编剧和编导是英国舞蹈大师约翰·韦弗（1673—1760），时间在1718年。"（哈佛大学戏剧资料馆供稿）

韦弗五次三番地指出了舞蹈的双重任务是要力求既给人以快乐，又给人以指导，他还多次涉及到自然的种种规律。在《战神玛斯与爱神维纳斯的爱情》的序言中，他指出了这样一个事实："自然赋予了心灵的每个运动以其恰当的动作和面貌……"。他对自然规律的呼吁在另外一本书《关于舞蹈解剖学和力学的讲座》中变得最为强烈，该书撰写于《论舞蹈的历史》的 9 年之后，并第一次为恰当的舞蹈教学奠定了清晰的解剖学基础。在该书的第二讲中，他提到了舞蹈的各种规则是"建立在解剖学的基础之上的；符合力学的各种规律；与各种和谐的比例规则相一致，并装饰着一种自然而然和训练有素的优雅之美"。

随着各种科学与艺术知识的系统化，处理舞蹈的新型方法不得不产生出来。这种方法在一位厌恶艺术表现低潮的艺术家看来，也是自然而然的。大约在半个世纪之后，让·乔治·诺维尔继承了韦弗的各种革命思想。诺维尔由于在美学上感到不满足，并对舞蹈艺术被困于技术炫耀和矫揉造作之中感到彻底的绝望，而不得不沿着这个方向行动。

以颇有说服力的雄辩去强调表现力的需要，传达人物、激情和感情的需要，通过手势和身体动作的手段去传递情节的需要，在当时已经形成。当纯粹的技术进步通过学院派训练得到保障和捍卫之际，这种需要是否非得在这个历史时刻发生不可呢？各门类表演艺术——如果不是所有的艺术——是否总是非得在娱乐与教育之间做出选择不可呢？难道人们一旦能证明自己在技术上的精通便会转向娱乐的倾向——这或许是他们的弱点或者长处——不就存在于人类的天性之中吗？

韦弗没有意识到自己已经与当时流行的这种感伤主

义观点同行："触动感情的力量"是各门类艺术的首要功能。但对他而言，关键在于舞蹈演员怎样去模仿——这个词意味着"再创造"——"人类的生活方式和激情"。他尊重由舞蹈学院训练出来的技术高手们那优雅而规范的动作，但他们的动作只是浅薄的优雅，无法模仿经过恰当体验的各种感情。尽管韦弗持有这种态度，但这股潮流还是向着高难技巧发展。音乐率先展示出了达到高难声乐技巧的方式。而 18 世纪的舞蹈演员们和戏剧演员们也竭力去提高自己的技术能力，以便证明自己的价值。

我们只需思考一下像科利·西伯和托马斯·贝特顿（约 1635—1710，英国的戏剧演员和剧场经理）这样的戏剧演员。英国戏剧表演随着戴维·加里克（1717—1779，英国戏剧演员和剧作家）和埃德蒙·基恩（约 1787—1833，英国悲剧演员）而进入了黄金时代。然后是萨拉·西顿斯（1755—1831，英国戏剧女演员）、安德里安娜·勒库夫勒（生卒年不详，法国戏剧女演员）和卡罗琳·诺伊伯（生卒年不详，德国戏剧女演员），她们每个人都用自己的语言写下了一段戏剧史。但此刻的戏剧已经不是什么举足轻重的东西。此刻，那虚假的世界将这些伟大的悲剧和喜剧演员们变了个样。

舞蹈演员们也不例外。巴黎歌剧院那些名声日益显赫的新一代舞蹈演员们最充分地显示出了在技术上的"进步"。创建于 1713 年的巴黎歌剧院芭蕾舞校有助于保证续而不断地提供灵活性日益增长的舞蹈演员们。人们无休止地努力提高从地板往上跳跃的能力。让·巴隆是第一批能够传达出跳跃感的人，而此后不久，玛丽·安娜·德·丘比斯·德·卡玛戈（1710—1770，祖籍为西班牙和意大利的法国舞蹈家和芭蕾改革家）则成了这种跳

跃感的象征。在那个早期阶段，这就好像是舞蹈家感到不得不去再造希腊神话人物伊卡洛斯的梦幻一般。

在吕利的时代，贵族的舞蹈通过在水平面上的恰当图案而创造出了最大限度的优雅。雍容大度的动作和威风凛凛的姿态反映出了路易十四的风格，路易十四是与宫廷芭蕾这种本属传统的“低舞”（即两脚基本不离开地面的舞蹈。译注）一道成长起来的。只是在吕利来到法国之前的几十年前，伽里略才斗胆证明了地球是圆的。倘若世界围绕着太阳旋转，那么路易十四就会乐意相信，世界是围绕着他这位“太阳王”旋转的。我们切莫忘记，在18世纪初期，依然能够感觉到牛顿思想的影响。而舞蹈家们则缓慢地开始去征服地心引力。

当时达到的那种高难技巧当然会令我们疑惑不解：人们到底为何激动不已。卡玛戈并未真正在动作上达到任何惊人的高度，以我们今天的标准来衡量，她那灵巧性也不太像我们所想象的那样充满活力。乔瓦尼·贾科莫·卡萨诺瓦（1725—1798，意大利探险家）曾目睹过她的表演，并在自己的《回忆录》里谈到过她：“我目睹了一位舞蹈女演员，她像复仇女神一样跳跃着，并且向左右以及一切方向做着交织击腿跳，但却很少离开地面；然而她得到了热烈的掌声。”但开端毕竟已经出现。两脚基本不离开地面的概念注定要成为过去的事情，就像贵族注定要成为过去的现象一样。垂直向上的“高舞”（与“低舞”相对而言，包括了大量两脚离开地面的跳跃动作。译注）应运而生。

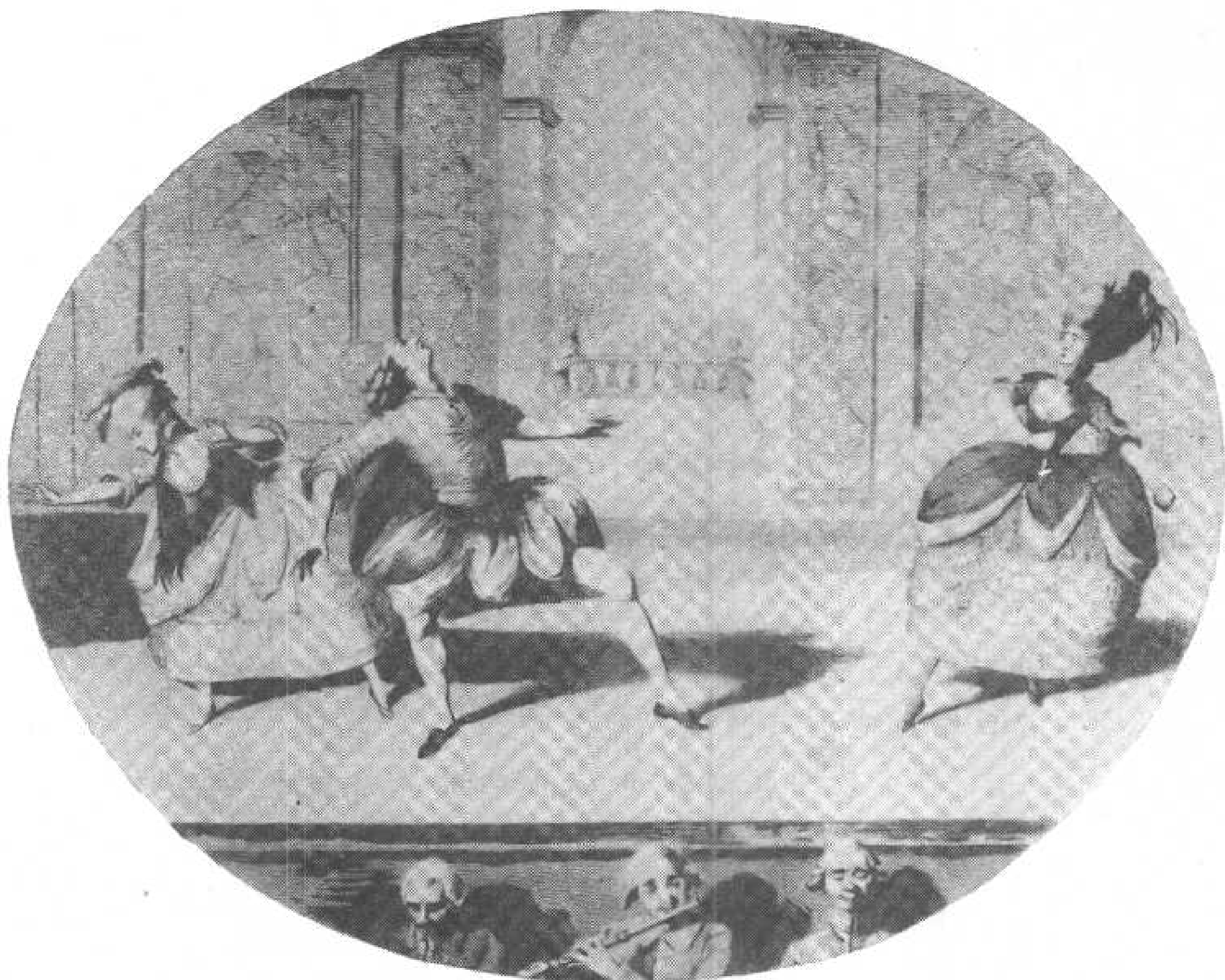
然而，依旧有些舞蹈家在其动作中热衷于那种贵族的气派和堂皇的风度。路易·迪普雷（1697—1774，法国舞蹈家和教师）就是其中之一，他曾有过“伟哉迪普雷”

的美称，并成为贵族气派男演员的原型。诺维尔是他的学生，而为了得到目击者的描述，我们不妨再次求助于卡萨诺瓦，他曾目睹过迪普雷表演的《威尼托的节日》，并由此想起了华托的绘画。时间大约是在 1745 年：

> ……我目睹着那优美的人儿迈着精确的步伐向前走来，而当这位舞蹈家来到台前之时，他慢慢地抬起了自己那呈圆形的手臂，优雅地向后接着向前伸展开来，精确而轻盈地移动着自己的双脚，走了几个小小的步伐，踢了几次腿又转了几个圈，然后就像只蝴蝶一样消失了。整个过程持续了不到半分钟。掌声自剧场中的每个角落爆发出来；我大为惊讶，便向朋友询问起所有这些欢呼声的来由。
>
> "我们为迪普雷的优雅和他动作的非凡和谐而鼓掌。他此刻已是 60 高龄，但那些 40 年前曾目睹过他的人们说，他总是如此这般的。"
>
> "什么！难道他从未以不同的风格跳过舞吗？"
>
> "他无法以某种更好的风格来跳舞了，因为他的风格已是尽善尽美的了，而在尽善尽美之上，你还想再要些什么呢？"

舞蹈的一个个王朝都曾向 18 世纪的这些开明的国王们提出过挑战。经验与技术代代相传着：从波尚传到佩古，传到迪普雷，再传到诺维尔。迪普雷的另一位弟子是加埃塔诺·维斯特里（1728—1808，意大利舞蹈家和编导家），他的儿子奥古斯特·维斯特里（1760—1842，法国

舞蹈家和教师）则从父习舞，被当做是那个世纪最伟大的男性舞蹈家维斯特里一家（这个家族中还有其他几位舞



39. 加埃塔诺·维斯特里（1728—1808，意大利芭蕾表演家和编导家）是奥古斯特·维斯特里（1760—1842，法国芭蕾表演家和教育家）的父亲。这是老维斯特里在1782年一张木刻画中的形象，与他同舞的芭蕾女演员是阿代拉伊德·西莫内（生卒年不详）和乔万娜·巴切利（约1753—1801），演出的剧目是“情节芭蕾”之父让-乔治·诺维尔的《伊阿宋与美狄亚》。（恰·福尔纳罗里资料馆 收藏，图片由纽约公共图书馆舞蹈资料馆供稿）

蹈家成员）统治了这个世纪中大部分时间的舞蹈界。他们也骄横跋扈得出了名。作父亲的维斯特里自诩为“舞蹈的上帝”，而当时的一切报道都公认，作儿子的维斯特里将高难技巧注入了自己那优美的线条和风格之中。据说父亲曾这样评说过儿子：“论技术，他比我强，而原因则很简单：我是他的父亲，某种偏爱年轻人的天性拒绝接受我。”人们公认，是小维斯特里首次引进了一次旋转数圈和一次跃入空中后交织击腿跳 8 次。他能够证明从老师到学生的两代人之间不断取得的进步。小维斯特里的学生中有查尔斯·路易·狄德罗（1767—1837，法国舞蹈家、编导家和教师，俄罗斯芭蕾的奠基者）、奥古斯特·布农维尔（1805—1879，丹麦舞蹈家、编导家和舞团团长，丹麦皇家芭蕾舞团的创始人）、朱尔斯·佩罗（1810—1892，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师）和范妮·埃尔斯勒（1810—1884，奥地利舞蹈家）等等。“非凡”或者“神性”一词在当时通常是留给女性舞蹈家的，而那个时代到处都是女性舞蹈家，从拉·巴尔贝里娜（1721—1799，意大利舞蹈家）到玛丽·马德琳·吉马尔（1743—1816，法国舞蹈家）比比皆是。

作为名人和艺术家，玛丽·萨莱（1707—1756）和玛丽·卡玛戈（1710—1770）是最为显著的两极。她们逐渐代表了两个世界，分别站在发生于吕利主义者和拉莫主义者之间那场争论的两个极端。让·菲利普·拉莫（1683—1764，法国作曲家）本是吕利的继承人。由于卡玛戈被认为是与拉莫及其新音乐、以及他对垂直向上的舞蹈之理解如出一辙的，而萨莱作为贵族学派的舞蹈家，则被当做是吕利主义者，因此简单的说法便是：卡玛戈代表着进步，而萨莱则代表着过去。然而，事实并非如此。

卡萨诺瓦曾被迪普雷的贵族姿态和卡玛戈的虚幻跳跃搞得目瞪口呆。卡玛戈缩短了自己的裙子，露出了自己



40. 尼古拉斯·朗克列（1690—1743）最著名的是描绘优雅的节庆活动。他的这张肖像画的是著名芭蕾女表演家玛丽·卡玛戈（1710—1770）。（作者供稿）

的踝骨，结果才展现出了自己脚上的功夫，但真正使观众难以忘怀的并非这些。使观众如痴如醉的是她的气质和

她的舞台魅力。伏尔泰曾写到，卡玛戈像男子那样跳舞。他承认了在她那辉煌技术中存在着那种咄咄逼人的东西——这与其他芭蕾女演员们可以形成对比——并将这种东西当做是芭蕾史上的转折点。

当卡玛戈奔向未来之时，萨莱却超越了未来：她成了对陈词滥调和俯首贴耳的永恒叛逆。当她转向古人，赋予自己的芭蕾哑剧《皮格马利翁》以具有简练的外在与内在表现力时，不仅是冲击，而且是震惊了舞蹈界。她在讲述自己的古典故事时，没有使用芭蕾惯用的那些行头，而运用了由内心经验激发出每个姿态和动作者的表现方式。

1734 年，即《皮格马利翁》上演 的那一年，她能够将约翰·韦弗关于情节芭蕾的梦幻充分地搬上舞台。她的艺术与吕利主义者们的种种理想毫不相干，尽管他们在她的身上看到了“一位姿态优雅而庄重的缪斯”。她作为一位独树一帜的艺术家，孤军作战，并且不得不去推动这种艺术形式的进步。我们第一次目睹了为舞而舞的舞蹈与通过表情得到意义的舞蹈之间的斗争。萨莱不得已地成了自己的编导家，因为谁也无法找到表现她的“灵魂”之途径。这种表现也只能发生在伦敦，因为那里的剧场都向理性和实验开放，尤其是向来自法国的艺术家开放。

“我们生活在一个奇异的时代，并且处于种种令人惊讶的矛盾之中；一方面是理性，而另外一方面则是最为荒诞的狂热……各自逃命吧！”伏尔泰在此所言当然是由 18 世纪那些震撼世界的问题所刺激出来的。即使是将他的话置于舞蹈界中，也一点不会失去那种痛快淋漓或尖酸刻薄的劲头。



41. 著名芭蕾女表演家玛丽·萨莱（1707—1756）肖像。（纽约公共图书馆舞蹈资料馆供稿，由丽莲·穆尔捐赠）。

从《优雅的印度人》到《中国的节日》

一切新事物都始于文艺复兴时期的那种骚乱不安，都始于从 15 世纪末开始的那种发现的热情。尽管关于怎样途经海路到达印度，或者怎样前往亚洲的东海岸，有着种种错误的概念，但多少个世纪以来的梦幻终于接近于实现。人们可以轻松自如地说，磁性指南针的改进使得这些见不到陆地的远航最终成为可能。然而，这些探险却是些胆大妄为的举动。在两个世纪之内，欧洲人便了解了大半个世界。探险带来了殖民化和剥削，而数世纪以来，也同时收获了暴利和诅咒。

早在吕利的那个时代，人们对东方，尤其是对土耳其，就有过一些兴趣。但几十年之后，与东方国家，尤其是与中国的贸易得到了巨大的增长。大约在 1720 年前后，全盘“中国化”成为时髦，因为巴罗克风格变成了当时所谓的“现代化”——不仅画意十足，而且充满了想入非非的形式。到了该世纪末，这股潮流得到了它那历史性的标签“罗可可”，而这个标签在当时则已带有某种贬意。

色彩艳丽的纺织品、瓷器，而最为重要的要算漆雕上那醒目而对称的图案，这一切都细腻而精心地制作出了最为微妙的细节，并且吻合了人们对小步舞和牧歌式节日中玩耍气氛的偏爱。某种外来文化可以笼罩西方的符咒令人吃惊地影响了整个生活方式。法国人则以非凡的眼力和灵气将这种外来影响接了过来。

东方对西方施加影响的事情，这已不是头一次了，但也不是最后一次。古希腊人就曾从许多国家借用过许多

东西，但由于其文化上的巨大进展，便很快就使这些东西变成了自己的。据荷马（活跃于公元前 8 世纪的希腊诗人，《伊利亚特》和《奥德赛》的作者）说，酒神狄俄尼索斯——对他的崇拜不仅与第一次举足轻重的舞蹈狂热的种种符号紧密相连，而且还诞生出了我们的戏剧形式以及剧场舞蹈——是从色雷斯人〔古代居住在爱琴海北岸的印欧民族〕那里来到希腊人中间的，而一些当代的学者们则认为是来自巴比伦尼亚〔古代两河流域的王国，苏木阿布（约公元前 1894—前 1881）创建，也可指两河流域南部地区〕人、迦勒底（公元前 19 世纪左右在巴比伦尼亚南部定居的阿拉姆部落）人，以及他们的游牧部落。文化的延续性证明了我们进行仪式的需要和艺术的经验都是永恒性的。当利奥三世皇帝（约 680—740，伊苏里亚王朝第一个拜占庭皇帝，717—740 在位）于公元 730 年将偶像崇拜者们从拜占庭驱逐出去时，其中就有许多人逃到了意大利和卢瓦雷与莱茵河之间的法兰克（欧洲古民族，属日耳曼人的西支）人的领土之上，并对罗马风格的艺术产生了相当明显的影响。拜占庭的象牙雕刻在表现上优雅动人，成了西方一切雕刻品的榜样。建筑中那严厉的气氛也从此开始缓和起来。继文艺复兴不可避免地大规模影响了 17 与 18 世纪之后，东方则在两个彼此独立的浪潮中显而易见地影响了西方的文明：一次是在 19 世纪末，另一次是在 20 世纪，而影响源则是能剧和禅宗佛教。

直到 18 世纪的 50 年代中期，法国文学都选择了波斯、中国和其他许多中东或远东国家来作为周围背景。安托万·加朗（1646—1715）这位法国的东方通和作家曾为路易十四周游过近东，并同许多人一样，成了阿拉伯文学的狂热爱好者。也正是他第一次将《一千零一夜》译成了

一种欧洲语言，其最后一卷出版于他逝世之后的 1717 年。这些故事出现在所有的欧洲语言中，并且成为当时名声最大的阅读材料。它们还成为罗可可风格里心理氛围的一部分，并且鼓舞了作家、画家和舞蹈家们。

很明显，这种对东方的狂热公开吸引了所有的穷困文人去出版关于东方的书籍。一系列真实可信又希奇古怪的游记出版了，以使人们坐在扶手靠椅里就能愉快地周游列国。一个名叫查尔斯·里维埃·迪弗雷尼的小作家冒出了一个好主意。他在《一个暹罗人在巴黎的喜笑怒骂》一书中，介绍了一个来到巴黎的外国旅游者，并借此机会比较了两个世界，还对法国的社会进行了一番讽刺和挖苦。然而，他没有孟德斯鸠男爵那样的机智，后者的头衔颇多，并且也要比前者聪明得多。孟德斯鸠在自己的《波斯人信札》中将两个波斯人放在巴黎，并让他们通过自己的亲身经历去嘲弄法国政权的不足。该书发行于 1721 年，并迅速畅销于国外。它唤起了对比较文化的兴趣。成群结队的模仿者接踵而至，他们用土耳其人、波斯人，甚至北美印第安的易洛魁人的书信形式填满了各自出版商的腰包。在这些模仿者中，比较出名的有一位，名叫奥利弗·哥尔斯密（1730—1774，爱尔兰作家和医生），他在书信体的小品文集《世界公民》中，借一位中国哲人的口吻，去聪明地评说了西方的生活方式。

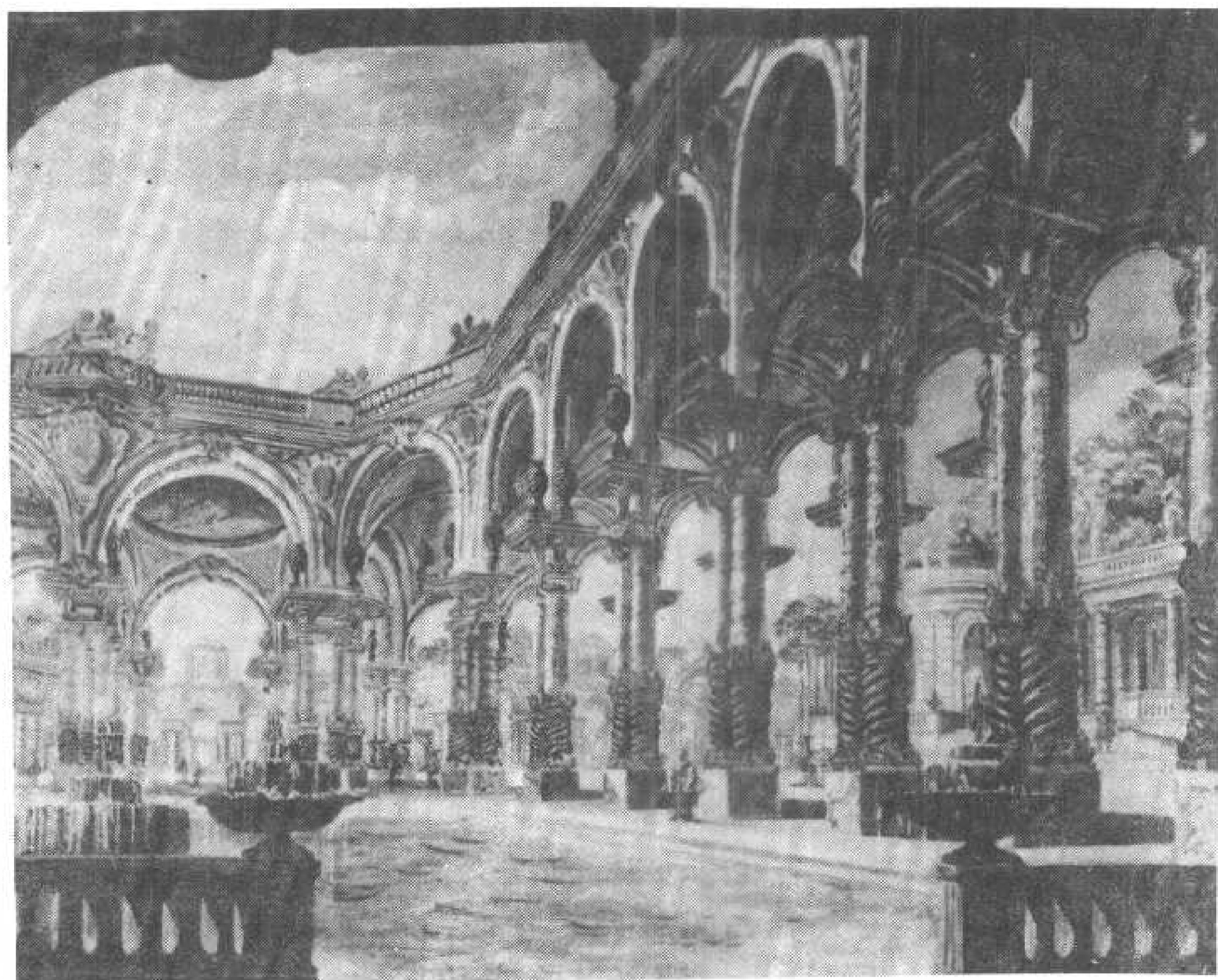
即使是弗朗梭阿·马利·阿鲁埃·伏尔泰（1694—1778，法国启蒙思想家、作家和哲学家），也抵挡不住东方那神奇的诱惑。他在其历史性的《论风度与道德》（1756）一书中给予了东方以突出的位置。他还撰写了一部二流的东方传奇《白与黑》，而到了晚年，则在一部名为《中国孤儿》的悲剧中取得了反响颇大的成功。

到当时为止，在所有的戏剧中——而全然不顾其发生的时间和地点——演员们的服装总是18世纪巴黎的衣着，鲸骨裙和抹着香粉的假发。但在1755年8月20日，著名戏剧女演员克莱龙小姐（全名为克莱尔·约瑟夫·伊波利特·莱里·德·拉·蒂德，私生女）身着与《中国孤儿》的时间相吻合的服装和发式登台，结果震惊了观众。她坚决主张，一切服装和布景都应该是中国风格的。她在该剧中取得了成功，而她的大胆变革也是同样。这或许是那个时代的情调，并使我们意识到，玛丽·卡玛戈剪短裙子的举动算不上什么惊天动地的事情。

对一切东方事物的狂热也在两个人身上，并主要是在他们的两部作品中留下了痕迹，而这两部作品在芭蕾舞剧的发展中则可谓两个路标：《优雅的印度人》由让·菲利普·拉莫作曲，而《中国的节日》则由让·乔治·诺维尔编导。在伏尔泰能够宣称："拉莫使得音乐成为一种新型的艺术"之前，这个过程对于吕利的这位接班人来说，曾是一场艰苦卓绝的斗争。而当他成为一位功成名就的作曲家和理论家时，让·勒·龙·达兰贝尔（1717—1783，法国数学家、启蒙思想家、哲学家和《百科全书》副主编）则在1751年为狄德罗的《百科全书》所撰写的《初步论断》中赞扬过拉莫。他称拉莫是一位艺术家兼哲学家，赋予了音乐艺术以种种规律，并因此将音乐确立成为一门科学。启蒙运动的福音和真谛便是科学。拉莫的大多数批评家们都坚持认为，他的理论著作比他的作曲更加重要，而他自己或许也是同意的，因为他本人曾说过，"当务之急是使本世纪作曲家们的音乐知识与其创造美的能力相称起来。"他在从事作曲之前就曾是一位理论

家，而当他认真地为自己的第一部歌剧作曲之时，已是年过半百了。1722年，他出版了自己的《和声的基本原理》，并在其中颂扬了音乐的种种数学原理：

> 音乐是一门科学，理应具有某些规则。这些规则应该来自某种不言自明的原理，而这种原理没有数学的帮助，是无法为我们所知晓的。



42. 为《优雅的印度人》设计的布景。这部东方情调的芭蕾舞剧上演于1735年，属于芭蕾舞剧史上里程碑式的作品。（法国文化机构供稿）

> 我必须承认，尽管我通过长期的音乐实践取得了大量的经验，但只是在数学的帮助之下，我才有能力去阐明自己的各种思想，数学之光代替了我此前不曾意识到的那种模糊不清。

在另一部理论著作《和声原则例解》中，他捍卫了旋律来自和声的概念，而卢梭则在自己为《百科全书》撰写的条目中坚持认为，旋律是自由自在并富于表现力的。拉莫曾有许多敌人——比如吕利主义者和《百科全书》的撰稿人，因为前者认为，他背叛了吕利的传统；而后者则认为，他是罗可可风格的过时代表。1735 年，当他为歌剧芭蕾《殷勤的印度人》作曲时，曾对自己的处境进行过一番辩解：

> 主宰伟人吕利的那些宣叙调的精美雄辨和可爱旋律线永远地占有着我，我试图去模仿他，但不是作为一个奴隶般的抄袭者，而是像他这位我的楷模那样，使我自己获得充足而简单的天性。

歌唱演员和器乐演奏者们抱怨他，说演奏他的音乐难度太大；他们称之为过于丰富和复杂，而事实上则是过于理性了；批评家们谴责他，说他那些胆大妄为的器乐技巧过多；而到最后，意大利歌剧的支持者们也攻击他，说他因未承认意大利人的旋律天才而落后于自己的时代。当乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩尔戈莱西（1710—1786，意大利作曲家）于 1752 年在巴黎上演了《女仆做夫人》之时，曾爆发了一场持续两年之久的“谐歌剧论战”。歌剧院里和

大街上发生的搏斗只是这场论战中的一部分，而知识分子们之间的争论要比音乐家们之间的争论激烈得多。

拉莫最为无情的敌手有卢梭、狄德罗和格林男爵(1723—1807，法籍德国人文学者)。他们只是冷淡地承认他起码还是个理论家。此外，吕利主义者们也拒不承认他自称的继承了吕利的传统。由于处在那个时代，他的配器法不得不表现出显而易见的对位来，而他的和声也不得不是更为复杂的。当然，谁也无法怀疑，他曾以其高尚的为人和清晰的头脑，预见到了格鲁克的一些改革。1725年，当拉莫 42 岁之时，他为广大观众组织了多场自己的《圣灵音乐会》；这些音乐会每年于歌剧禁演的 24 天中上演，成为最早的现代样式的公共音乐会演出。

孟德斯鸠认为，音乐"能够提供一切感官的快乐，但也能够腐蚀灵魂"。然而，当这个世纪中期爆发了一场以拉莫为中心人物的激烈争论时，历史的事实证明了他的错误。这场争论已不再是吕利主义者们与拉莫主义者们之间的事情。问题出在人们到底应该追随拉莫这位法国本土的作曲家和法国歌剧的创始人呢，还是应该去盲目地笃信旋律性颇强的意大利学派。从狄德罗逝世后发表的《拉莫的侄儿》来看，我们可以发现，拉莫的敌人是多么地恶毒——他在其中描写了一个在各个方面都希奇古怪的人，其吝啬劲儿具有莫里哀人物的特征。狄德罗在介绍自己的主人公时这样说到，"他就是那位大名鼎鼎的音乐家的侄儿，而这位音乐家向我们传授的吕利素歌(通常指格里高利歌曲，最早用于 13 世纪前后，以区别于有量记谱法通用后的唱法。译注)，我们本已传唱百余年了。"他简直是在赤裸裸地说，这位侄儿所代表的就是拉莫。

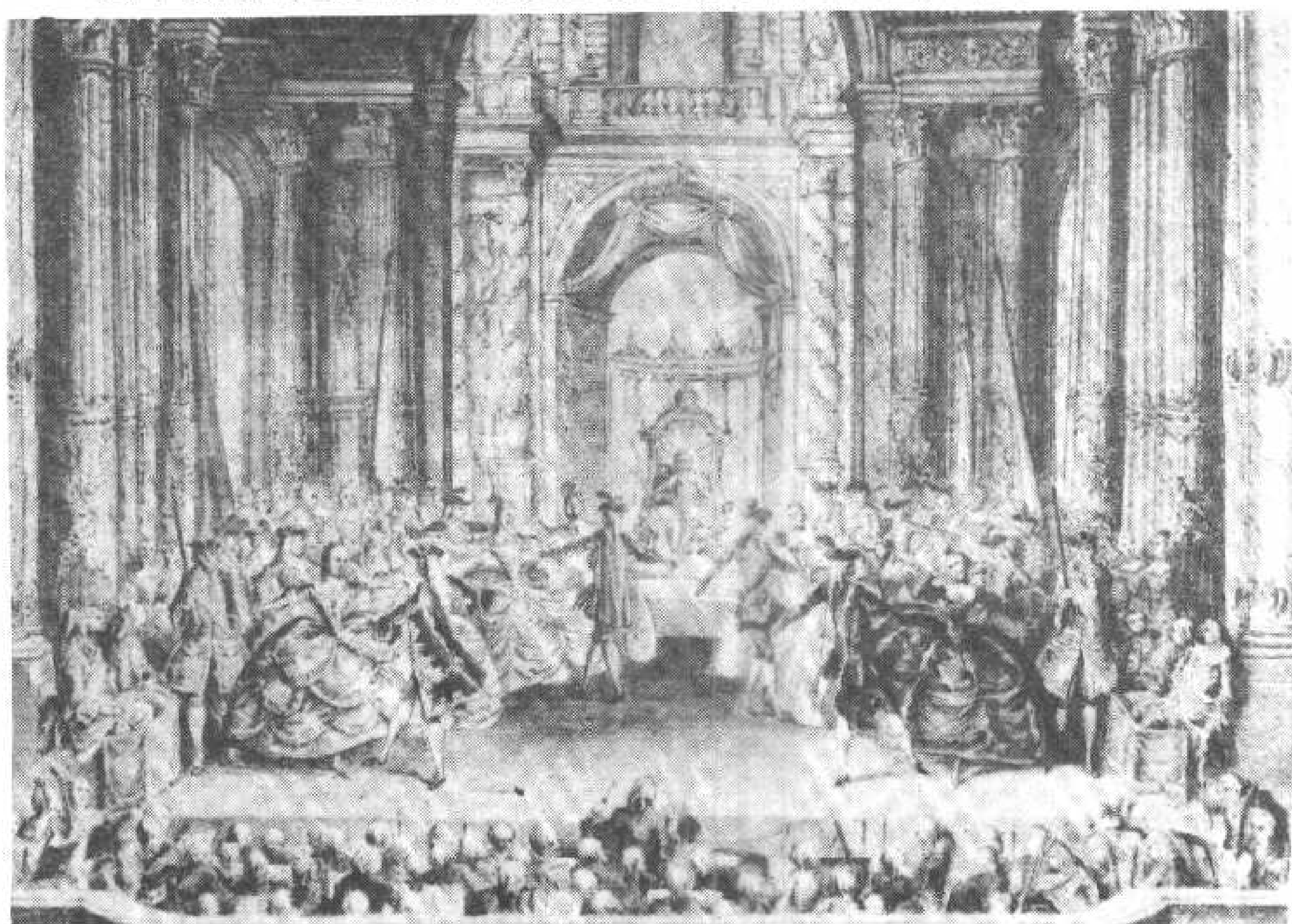
拉莫的巨大悲剧在于，他从未找到一位拥有剧作家

品质的剧作家。一个名叫克劳德·皮埃尔·菲塞利埃的三流作家为他虚构了《优雅的印度人》剧本。那个贵族暴君——一个集白人集体罪孽于一身的优美形象——得到了许多方式的赞美，而土耳其人、印第安人和波斯人则被毫无区分地抛进了一部歌剧芭蕾之中。拉莫的一些最佳音乐融入了这个大杂烩式的设想中，成了理性主义在当时的典型。最终使这部歌剧芭蕾成为历史性事件的不仅有拉莫的新风格音乐，而且还有舞蹈，这种舞蹈强调了引发美感的激情。路易·迪普雷编导了这部芭蕾，并且决定使用最好的舞蹈演员，其中包括玛丽·卡玛戈和玛丽·萨莱。拉莫的多部歌剧都表明，他对戏剧结构毫不在意，因此对一切信手得来的剧本都容易感到满足。即使是伏尔泰也未能非常出色地完成这样一个任务，尽管他曾为拉莫的《纳瓦尔公主》写过一本书。在这次合作中，舞蹈获得了成功——拉莫的编导家又是迪普雷——此后，卢梭则帮助拉莫将这部喜剧芭蕾中的 3 段主要的幕间插舞融进了一个连贯的整体，取名为《拉米尔的节日》。

这个阶段完全由一位名叫彼得罗·梅塔斯塔西奥(1698—1782，意大利诗人和剧作家)的剧作家所占领了，他的作品实际上曾由当时所有的作曲家们谱过曲，从佩尔戈莱西到格鲁克和莫扎特无一例外；而他的许多剧本还不止一次地得到谱曲。1730 年，他成为奥地利帝国宫廷的桂冠诗人，并在那里为维也纳成为一个欧洲文化中心做出了重大的贡献。他那熔人为状态、精巧细腻与歌剧的起伏跌宕于一炉，融严密的戏剧结构与荒诞的情节于一体的能力，使得自己的作品受到高度的褒奖。那个时代的主题为理性对感情，而这个主题则在他的思想中占有了压倒一切的地位。显而易见，他适应了那个时代，而伏尔

泰的所谓“愚蠢到无法讲述的东西便是歌唱”的刻薄话则恰好完美地吻合了对梅塔斯塔西奥剧本的描述。

诺维尔最初的专业舞蹈经验是与玛丽·萨莱的名字联系在一起的。这种联系对于他的艺术气质的发展方向产生了最为重大的影响。1743 年，当喜歌剧院得到演出音乐和舞蹈娱乐节目的特许时，玛丽·萨莱是 14 位舞蹈演员中的领衔女主演，而这些舞蹈演员中则包括诺维尔。演



43. 拉莫（1683—1764，法国作曲家和音乐理论家）的歌剧芭蕾《纳瓦尔公主》表现了宫廷舞会中的一个场面。该剧由伏尔泰（1694—1778，法国启蒙思想家、作家和哲学家）撰写剧本，首演于凡尔赛宫。这幅素描由科尚绘制。（法国文化机构供稿）

出的主持人让·莫内使一个小伙子面包师变成了一位诗人和剧作家，而让查尔斯·西蒙·法瓦尔结构了一部独幕的轻松歌舞剧，名叫《乡村雄鸡》。其中安排了几段插戏和歌舞表演，以提供充足的娱乐——但这只能表明，舞蹈的现状依然处于一种偶然性的条件之中。诺维尔可能在此次演出季用来开张的某个舞蹈中首次登台，但却理所当然地参加了以下这个舞蹈的首演，时间在1743年的8月底。这个舞蹈名叫《疯狂的暧昧或受骗者的芭蕾》，是对《优雅的印度人》的肤浅模仿，而后者当时恰好正在巴黎歌剧院上演。

此后，我们发现诺维尔加入了另一个德国的舞蹈团。在伏尔泰的帮助下，弗里德里希二世（即腓特烈大帝，1712—1786，普鲁士国王，1740—1786在位）聘用了一批法国戏剧演员和舞蹈演员。但芭蕾大师希尔·普瓦捷（生卒年不详）拒绝与群舞演员中的业余爱好者们合作，而由于没有足够的经费分配给专业舞蹈演员们，普瓦捷很快就离开了，并且带走了一些舞蹈演员。于是，又聘请了一位新的芭蕾大师。他是来自巴黎喜歌剧院的让·巴泰勒米·拉尼（1718—1786，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师），并且随之带去了诺维尔。芭芭拉·坎帕尼尼，又名拉·巴尔贝里娜（1721—1799，意大利舞蹈家）是领衔女主演，并首演于1744年的柏林。她很快就轰动了柏林，得到了非常可观的工资，并且坚持要用群舞演员，以便能最充分地展示她自身的高难技巧。至于她成了那位开明君主的情人之事，本是不在话下的（尽管也有人认为，她只是名义上的情人）。诺维尔曾与她一道跳过几个芭蕾。据说，他曾因模仿芭蕾女主演而使国王大为开心，并曾用不正经的故事逗乐过伏尔泰。然而，这些舞蹈演员们不喜欢

当时流行于柏林的那种军营情调，于是便在1747年的年底离开了这座城市。

诺维尔最后在里昂城落脚，那里的歌剧院享有很高的名声。那是个富有的城市，其艺术学院常举办音乐会；拉莫经常在那里露面，并且担任过首席管风琴演奏家；而卢梭则于1739年于该院教过学。诺维尔在那里率领了一个团的舞蹈演员们达数年之久，而在每个演出季中都编导出10部新作品来。他在当时就对编导家的任务产生了较深的洞察。

1752年2月，巴黎喜歌剧院装饰一新并且重新开张。弗朗索瓦·布歇尔（1703—1770，法国画家，罗可可风格的主要代表）绘制了天花板；曾经连接着剧院观众厅和舞台的台阶被拆除；蜡烛为装有反射镜的油灯所取代〔这些重大的技术改革震惊了戴维·加里克（1717—1779，英国戏剧演员和导演，启蒙运动时期英国现实主义表演艺术创始人），他因此为自己在伦敦的德鲁里巷剧院定做了这种油灯〕。诺维尔为喜歌剧院的重新开张设计了几出芭蕾，而在1754年的7月，人们可在《新闻报》上读到有关这位芭蕾大师的《中国的节日》首演时的情况，作者为查尔斯·科莱：

> ……由于所有的剧院都与芭蕾打得火热，我对舞蹈的逆反心理极大地增长；但我必须承认，这出中国芭蕾是罕见的……其设计者是一位名叫诺维尔的27—28岁的年轻人。他在自己的专业上，似乎拥有着某种广泛而恰当的想象力。他新奇而多产，富于变化，并且还是一位画家。他并非使用舞步和开场舞蹈来令人愉快，而



44. 让-乔治·诺维尔（1727—1810，法国芭蕾表演家、编导家、芭蕾大师和舞蹈理论家）为《中国的节日》中舞蹈男演员设计的服装。（纽约公共图书馆舞蹈资料馆供稿）

是运用了色彩斑斓和手法新颖的戏剧性场面，来取得这种巨大的成功。倘若说有谁能够将我们从芭蕾的童年里拽出来的话，那就一定是像诺维尔这样的人了。歌剧院应该吸引住这种天才，并且付给他优厚的薪金；但他们恰恰没有做这种理所当然的事情……。

《法国信使报》也提到了这部芭蕾上演时的那种超凡脱俗的豪华，并在后来的一期上说，“成群结队的人们带着史无前例的狂热前去观看了它”。

戴维·加里克高度地评价了诺维尔，而由于戏剧界，无论是巴罗克时期还是浪漫主义阶段，都在授予别称上慷慨大度，加里克曾称诺维尔是“舞蹈的莎士比亚”。接踵而来的是，诺维尔在加里克身上看到了“我们这个时代的普洛透斯（希腊神话人物，为变幻无常的海神，能预知未来。译注）；因为他理解所有的风格，并且用完美的真实去表现出来……他是那样的自然，他的表情是那样的生动，他的姿态、容貌和眼神是那样的雄辨有力，那样的令人信服，从而使那些对英语只字不懂的人们也能清晰地理解情节……”。这就表明了他们彼此之间感到的敬慕之情；这也使人想起了假面喜剧曾对欧洲戏剧产生的巨大影响。加里克的风格直接来自英国人对18世纪初意大利戏剧演员艺术所产生的激情。

在此前的那个世纪里，由于伦敦戏剧遭受了几十年之久的压力，王政复辟（指1660年6月4日查理二世从荷兰共和国回到英国执政）阶段——1660年之后——中的大多数戏剧和戏剧演员提供的自然，都是某种粗俗的

调子和庸俗的娱乐，以取悦于观众中的那些穿金戴玉者们。这种风格中再度产生出了一种对喜剧性表演的新兴趣，而这种表演的界线却是模糊不清的。由此产生的结果是，感伤主义、神经质和清教徒式的虚伪取代那更为粗俗的意大利戏剧的欢乐，夺取了剧场。这一切便在英国戏剧界导致了超级的表演和贫瘠的创作的阶段，这个阶段直到奥利弗·哥尔斯密于 1773 年上演讽刺喜剧《委屈求全》，以及里查德·布林斯利·谢立丹（1751—1816，英国戏剧家和政治活动家）随后又推出了那些才华横溢的戏剧时，才宣告结束。此刻，表演中的机智不再带有那种油滑，而对多愁善感者、爆发户、所有纨绔子弟和花花公子的讽刺，则带上了某种奇异的想象火花。

至此，英国 18 世纪早期的另一种特征：那排因经常发生在剧院中的骚乱而不得不竖立在舞台前部的粗铁栏杆无影无踪了。当时有些粗鲁之徒竟然属于贵族之列。1744 年，德鲁里巷剧院曾发生过几次骚乱，原因是院方斗胆提高了票价；晚至 1763 年，考文特花园的皇家歌剧院也发生过几次骚乱，原因则是院方试图取消以往在第 3 幕之后以大减价的票子放人进来，使其依然有机会看到后两幕和一些舞蹈的有趣习惯。

戴维·加里克本人也曾与粗暴的观众发生过多次口角。他曾邀请诺维尔将《中国的节日》带到德鲁里巷剧院上演。但这次演出惨遭厄运。诺维尔的舞蹈团于“七年战争”（1756—1763，欧洲国家的一场全面冲突。译注）的前夜来到了伦敦，而战争则是英法两国的两军对垒，为的是巩固前者作为世界最大贸易国的地位。英国人害怕法国人的入侵，而伦敦百姓们的爱国热情则被刺激到了最高潮。尽管加里克尽了最大的努力，准备将这部舞剧搞得

豪华壮观，并去平息那种盲目的爱国主义热潮，但每场演出中都有人从包厢里发出“不要看法国舞蹈演员！”的呼声。国王在整个宫廷的簇拥下，亲自光临了首场演出。贵族们，尤其是上流社会的女士们，则依然与法国有着密切的联系。他们尽力去保证演出的继续，但到了第 6 场演出时，暴力灾难性地垄断了剧场，这出芭蕾只得停止了演出。戴维·加里克自己的住宅遭到了围困，窗户也被打破。而诺维尔及其舞团家族则不得不隐藏起来。

这场战争期间，诺维尔在英国度过了一段时间，偶尔做些临时性的编舞工作。1757 年 3 月，当他离开伦敦时，已是一位饱经沧桑之人了。巴黎已经没有什么事情需要他去干了，而那令人向往的巴黎歌剧院芭蕾大师的头衔又拒绝了他。因此，他去了里昂，他在那里再次拥有了一个舞蹈团，并在此工作了 3 年，编导了许多芭蕾。他还利用这些年里的闲暇时间写下了自己关于舞蹈和舞蹈家的种种思想。他感到深受加里克表演中那自然而又有说服力的艺术之启发；但还确信自己终于找到了自己，并且能够与过去决裂。至此，他已上演过许多在视觉美和爽心悦目的图案上令人叹为观止的芭蕾舞剧。而此刻，他则决心要通过动作去描画出人类的激情来。他预见到了一种经过升华的哑剧式的舞剧，而其中的情节则要通过身体动作和姿态的启示来变得显而易见。他渴望着使灵魂起舞，并确信新型的美学特征必将应运而生。

18 世纪 50 年代：精神上的分水岭

巨大变化发生在 18 世纪中期。亚里山大·戈特利

布·鲍姆加登（1714—1762）这位德国哲学家创造出了"美学"这个术语，并以这个术语囊括了对美的研究和艺术的理论。当然，自柏拉图以来的许多思想家都讨论过关于美的种种思想。但鲍姆加登在其两卷本的《美学》（1750—1758）中，创造出了作为一个哲学学科的美学的框架和整体。该书在现代美学理论的发展中，堪称为开拓性的工作，并且无论怎样说，其应用价值都领先于任何拉丁文的作品。

需要为鲍姆加登说几句话的是，自14世纪以来，拉丁文一直是人文学家们、仆人们和科学家们都通晓并使用的语言，而到18世纪，这种对渊博学识的证明才失去其重要的意义。但如若不是鲍姆加登使用了自己的语言，美学的研究势必难以取得更大的完整性和进步。

直到今天，要为种种美感进行定义，并建立起艺术的种种原则来，都一直是个漫长而缓慢的过程。美学的研究在某些学科，如音乐、文学或绘画里，已取得了长足的进步，而在其他一些学科如舞蹈中，则相对缓慢。即使在今天，舞蹈美学按照埃德温·邓比的话来说，依然"处于一个开拓性的阶段"。舞蹈作为一种以美学原则为基础的艺术形式之所以发展缓慢，就是因为它过于长久地处在贵族中的业余爱好者们的手里。此外，舞蹈一直被许多人看作是轻松的娱乐，而非艺术。

尽管事实上，巴罗克时代，当然还有罗可可时代的全部特征都是那种轻盈和动感，但这种缓慢的现象还是发生了。舞蹈对于所有人来说，本是深入人心的。它在宫廷中曾是一种为人所渴望的娱乐，而戏剧只能屈居第二。而在剧场内外跳舞也一定是无时不有的；诺维尔这样写道："今天，先生，舞蹈和芭蕾乃一种令人疯狂的东西；接踵

而至的则是某种如痴如醉，而从来还不曾有哪种艺术曾像我们的舞蹈这样，得到过如此之大的掌声鼓励。”就在他说这番话时，狄德罗的《百科全书》完稿了。诺维尔言之有理地抱怨到，没有哪位对此种技艺具有深刻洞察力之人接到了撰写舞蹈条目的邀请。令人不快的傲慢和虚荣常常成为对创造性心灵的巨大刺激，而这也可能是刺激他将自己的所思所想记录在纸上，并加以出版的许多动机之一。

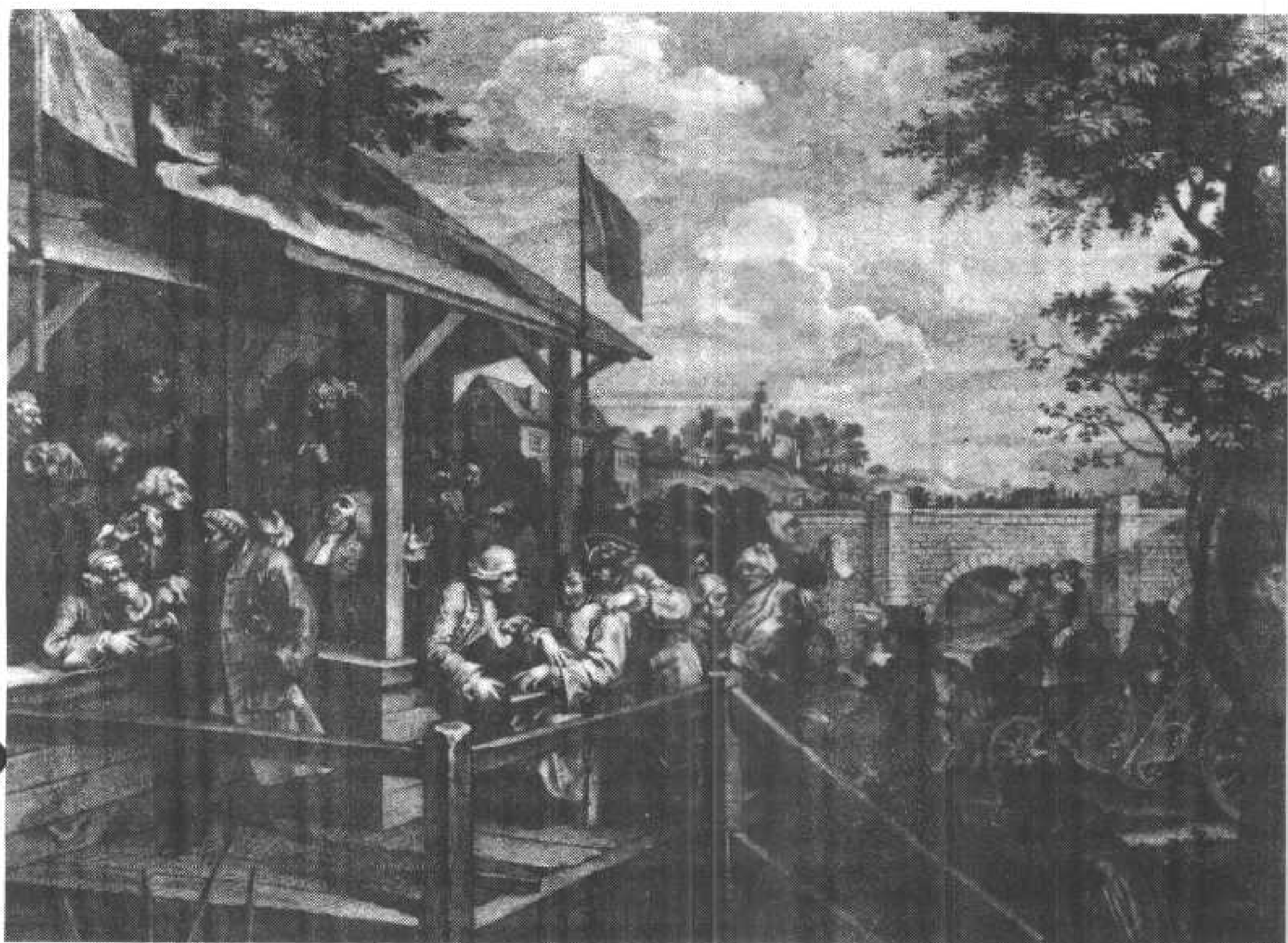
狄德罗自己动手为自1751年开始出版的《百科全书》，撰写了关于“美”(即今日我们所说的“美学”之同义词)和许多技术性艺术的条目。狄德罗或许并未穷尽了这个主题，但却通过将芭蕾定义为“一种通过舞蹈来解释的情节”，从本质上道出了诺维尔在倡导情节芭蕾时的内心活动。狄德罗进一步写到：“舞蹈是诗歌。这种诗歌应该拥有独立的再现，而这种再现则应以诗人、画家、音乐家和哑剧舞蹈家之间的合作为先决条件。”这样，他指出了芭蕾的需要就是去进行一种“独立的再现”，而这是诺维尔提倡的另一个主要的思想。亚里士多德此前早已将舞蹈定义成“对激情、情节和风度的表现”，而这种表现应该避免“再现不出任何东西的优美舞步”。诺维尔使用自己所处时代的术语指出：“……抛弃那些击腿跳、交织击腿跳，以及过于复杂的舞步；丢掉那些愁眉苦脸、毫无艺术可言的优雅和表情，研究一下各种感情。……将判断和感官注入自己的双人舞……”。

并非诺维尔一个人再一次感觉到了去解剖、分析和系统讲述自己技艺中那些技术性与艺术性要素的冲动。当然，莱奥纳多·达·芬奇成了调查研究的原型，即不安于现状的心灵——他是第一位尽力去理解自然表象背后

秘密，并已意识到“在精神不与手一道工作的地方是无艺术可言的”研究家。在那个理性的世纪里，当科学的真理变成了除去光环的女神时，人们自然要期待着艺术家本人对自己的所作所为和原因何在做出解释。

这个潮流在视觉艺术家中是最为强大的，他们受到古典主义理想和对自然近乎莫明其妙的感觉的制约。当肖像画在英国大受欢迎时，托马斯·庚斯博罗（1727—1788，英国肖像画和风景画家）尽管已在社会肖像画上达到了完美的境界，但却受到自然以及艺术家的生计之吸引。与其同行乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—1792，英国肖像画家）相比，他的画作不仅表现了一种对于自然的爱，而且展示出了一种表现自然的激情，在这个表现过程中，他以多种多样的技术去处理这个主题。他在用色彩捕捉自然的过程中，达到了一种华兹华斯（1770—1850，英国浪漫主义诗人）式的诗意。将巴罗克式的古典主义与对自然的崇拜融为一体，是18世纪中期的明显发展之一。

尽管在雷诺兹与庚斯博罗之间存在着巨大的差别，但他们二人都是自己那个时代的产物。因此，比他们早一代的威廉·贺加斯（1697—1764，英国油画家、版画家和艺术理论家）就具有那种不随大流的勇气。约翰·盖伊的《乞丐歌剧》鼓舞他去创作讽刺性绘画，而他获得了如此之大的成功，以致于人们要求他去加以重复，这就决定了他未来的方向。他在自己的回忆录中写到，剧场影响着他去“在画布上创作类似于舞台再现的图画”，并且期待得到同样考验的测定，受到同样标准的批评……我曾尽力像个剧作家那样去处理自己的各种题材：“我的绘画就是我的舞台，男人和女人就是我的戏剧演员，他们通过某些情节和姿态，要去展示出某种哑剧表演。”剧场特征一直



45. 威廉·贺加斯（1697—1794）是18世纪初叶用绘画去讽刺英国社会的伟大画家。这幅画作选自他的选举系列作品《投票》。（纽约大都会艺术博物馆供稿，由萨拉·拉扎勒斯捐赠）

是贺加斯这位画家的标志。而对于人性来说，他是一位多么可爱而淘气的侦探啊！

大约在1750年，贺加斯由于自己的画作处境不佳而感到沮丧，并一度中断了绘画，而撰写起《美的分析》来，书中阐释了关于“趣味概念”的波动问题。在撰写该书时，贺加斯的调子尽力去带有学术性。

他笃信波动线条的优雅，并在金字塔和恶魔般的形式中看到了理想的美。难道他没有因此预料到依莎多拉·邓肯的基础动作或者乔治·巴兰钦那结构复杂的调度以及相互交织的手与臂动作吗？对他而言，简练的经济性就像丰富的多样性一样举足轻重："缺乏变化的简练是全然乏味的……没有什么东西是由直线构成的，事物拥有如此多的变化，如此少的成分，就像金字塔那样……"。尽管他的某些思想接近于荒诞——同代人中大多认为他是个盛气凌人却佯装博学之人——但他却满怀爱心地去探索某种获得轻松而优雅的身体动作之方式。他将相当大的一部分时间用来讨论舞蹈，特别是小步舞：

> 小步舞是舞蹈教师们所公认的所有舞蹈中的完美之舞。我曾听到一位大名鼎鼎的舞蹈教师说过，小步舞是他终生学习的内容……小步舞的设计中包括了各种各样和许许多多线条曲折的动作和各自不同的质感……。
>
> 属于这种舞蹈的其他美还有头部的转动和身体在相互穿插时的扭动，以及温文尔雅的鞠躬和出手……。

雷诺兹或贺加斯，都没有在自己的创作成果中坚持各自的理论。但更重要的是，他们都曾尽力寻找真理，并将系统化的秩序带给思想界和艺术界。此乃这个新古典主义与重视科学同步增长的时代之特征。进行定义和组织研究的时机已经成熟。一系列词典便在当时编辑出来。塞缪尔·约翰生博士（1709—1784，英国作家、文学批评家，第一部《英语词典》的编撰者）的词典是为学校课本

所提及的，主要原因则是他学识渊博，且精明强干。《百科全书》在 17 和 18 世纪也常被称为词典和字典，这些词在当时是可以互换着使用的。弗兰西斯·培根（1561—1626，英国哲学家）的《新工具》（1620）被看作是现代的第一部百科全书，而到了 1745 年，德尼·狄德罗则受命监制一部《百科全书》，他利用这个机会将追求知识变成了传播革命的思想。而要继续下去，则有足够的材料。

1728 年由伊弗雷姆·钱伯斯出版的两卷本《百科全书》本应由狄德罗译成法语，但由于在出版商与英语版权所有者之间发生了争执，狄德罗只得通过拓宽这项任务的范围，并在自己周围聚集一群最杰出之人的方法，来改变原来的性质。这些人中包括了伏尔泰、卢梭和狄德罗的并列主编让·达朗贝尔这位著名的人文主义者和数学家。1750 年，狄德罗出版了这个项目的样书。他又回到了培根将知识看作是一个结构复杂的整体之观念上，但由于他用一种笃信人类进步的哲学来支撑这种观念，他的理性方法便拥有了一群激进的追随者。

狄德罗那“走向哲学的第一步便是不轻信”的遗言将理性的时代与启蒙的时代融为一体。笛卡尔那“必须怀疑一切”的思想和狄德罗那“不轻信”是相互关连的。由怀疑和不轻信导致社会进步到了我们这个时代，就使艾尔弗雷德·诺斯·怀特海（1861—1947，英国唯心主义哲学家和数学家）做出了这样的论断：“一切哲学都始于怀疑。”我们已经走过了一条多么遥远而辉煌的道路——而最终却要来怀疑世间的秘密了！

诺维尔的成功与悲剧

这些《百科全书》的编撰者们要求排除想入非非的虚幻世界；他们想把舞台从那些走火入魔的人物之空想中解放出来，然后创造出一种虚幻的真实来。诺维尔在精神上成了他们的难兄难弟，因为他主张“少一些神话，少一些神奇，多一些真实，多一些写实”，并且指出，“墨洛珀对埃癸斯托斯的爱情、伊菲革涅亚的屈从，以及克吕泰姆涅斯特拉的永恒之爱，将能比歌剧中的神奇效果更多地唤起我们的感情。”但狄德罗作为一位偏爱中产阶级戏剧的剧作家，在舞台上所要求的写实性则远远超过了诺维尔。

当诺维尔将自己思想中的全部倡导和信条都放进了《舞蹈与舞剧书信集》中之时，还于1758年底到1759年初的演出季中，在里昂歌剧院编导了《海盗之恋》。其中有许多山林水泽仙女和水精登台，还有一位用舞台机关送出来的“解围之神”：“一只手被高高提起，而意外的灾难即刻降临，蓦地一位众情人的保护神挡住了那献祭者的手，然后向岛上抛出一句咒语……”。同诺维尔本人对这出芭蕾舞剧的描述一样，狄德罗或许也会理所当然地认为，这种魔幻的世界对于一个启蒙时代的人来说，可谓小儿科。诺维尔在其后期曾承认，他并不看重自己的作品《中国的变化》（《中国的节日》之别称，他在其中屈从了当时的风尚，而他对自己这些早期的芭蕾舞剧也不是太满意的。

当诺维尔于1760年离开法国，回到斯图加特的一个

芭蕾中心时，便实行了自己的种种原则，并从此大致坚持了古典主义的题材，即他自称作悲剧性的和英雄式的芭蕾主题。这些作品包括《安托万与克勒俄帕特拉》、《赫丘利的礼赞》、《古希腊英雄阿伽门农》和《伊菲革涅亚在陶里德》，其特征为戏剧的统一性，而群舞则被用作情节的组成部分，并拥有希腊合唱队的地位。

诺维尔在斯图加特的前期（18 世纪的 60 年代初期），创作了一系列"英雄主义的哑剧式芭蕾舞剧"，并在其中期待着新古典主义的潮流，而约翰·约阿希姆·温克尔曼（1717—1768，德国考古学家和古董鉴赏家）及其 1764 年出版的《古代艺术史》对他的影响，则是随后才为人所察觉到的。正当温克尔曼准备宣称希腊艺术的基本品质乃"崇高的简单与静谧的骄傲"、"优美的比例、秩序与和谐"之时，我们发现诺维尔早在 4 年前就表述并发表过相同的观点。诺维尔将这些概念变成了舞蹈的术语后，思考过怎样"使你的姿态崇高起来"；他劝告舞蹈演员抛弃"那些庞大的假发和那些巨大的头饰，因为那些东西毁掉了头部与身体的真实比例"。当温克尔曼感到"无论海面风暴多大，海深则静"时，诺维尔则强调说，构成某种"喧嚣动感"的不是情节，而是"那种通过真正有意义的动作、姿态和面部表情，将我们的种种感情铭刻在观众心灵之上的艺术"。

1765 年，狄德罗读了温克尔曼《古代艺术史》的法译本，并且作出了这样的反应："在我看来，我们必须研究古董，以便学会观察自然。"自然对于诺维尔来说，就是情节的源泉，并且也是那个时代的关键词。他写到，"诗歌、绘画和舞蹈就是，或者说应该是仅对优美自然的忠实摹写"，而"对于所有的艺术而言，只有一条规则是共通

的，那就是模仿优美的自然，脱离了这条规则，我们就会面临误入歧途的危险”。

当然，“模仿”一字就其习惯性和学者式的用法而言，包含着某种创造性的、造型性的，事实上还有动态性的和潜在性的东西。模仿被看作是运用艺术的方式去激动观众的心灵。“模仿优美自然”的形象可以在许多出版于这个世纪前半叶的书籍中找到。这些书籍都强调了将“人的行为和激情”翻译（可读作“模仿”）成哑剧式舞蹈的需要。舞蹈应该“向视觉”表现、描绘和刻画“心灵的感情”这句话又得到了复活。诺维尔还强调说，一部名副其实的舞蹈作品应该能够“激动和抓住观众，并对心灵述说”。

“通过眼睛去对心灵述说”使得“眼睛乃心灵之窗”的比喻不仅具有象征性的意义。观众由于眼睛的知觉触动了心灵而产生快感，这就使得舞蹈演员一编导能够通过从眼睛到心灵的同样过程去模仿自然。在巴罗克时代，人们通常认为，艺术家与自然的联系是感情，不是理智，而诺维尔在其最后的分析中，也是通过感情去努力将心灵升华到灵性之美的境界中的。

诺维尔在斯图加特和维也纳干得非常成功，但他毕生渴望的却是在巴黎歌剧院坐上芭蕾大师的职位。这个职位能够使他声名大振，并能使他一生的工作达到登峰造极的高度。他不得不等到 1776 年 50 岁那年，一位他当年在维也纳教过，名叫玛丽·安托瓦妮特的学生成了法国的王后，因此便在维斯特里辞职后被任命坐上了这个令人垂涎三尺的位置。历史及其记录者——安德烈·勒万松曾为他撰写过一篇优美的文章——记下了这样令人遗憾的一笔：诺维尔的这次就职结果成了他最大的失望。

倘若我们认为诺维尔以其个人方式流亡于斯图加特时，从未在巴黎歌剧院推出过作品，那就错了。维斯特里曾去斯图加特跳过诺维尔的芭蕾舞剧《伊阿宋与美狄亚》中的男主人翁，并且对这部作品热情颇高，于是便将它搬上了巴黎歌剧院的舞台。大名鼎鼎的玛德琳·吉马尔（1743—1816，法国舞蹈家）曾在第三幕中扮演过牧羊女的角色，而她穿的衣服则迅速成为巴黎的时尚。然而令诺维尔不满的是，加埃塔诺·维斯特里未经许可便擅自加了几个舞蹈。这出芭蕾舞剧尽管未能由于维斯特里的若干点子而得到提高，但却以其格外的新颖别致令观众们难以忘怀。事实上，在诺维尔回到巴黎歌剧院作芭蕾大师之前，巴黎的芭蕾舞迷们就能够在动态中一睹他的情节芭蕾舞剧了。

诺维尔撰写的《舞蹈与舞剧书信集》充满了坦诚的激情，并且毫不遮掩那刺激其文字的愤怒。这部作品可以说是具有划时代意义的，因为它对舞蹈这门技艺的知识作了详实的阐述，并且包孕了那种已在诺维尔的时代变成了革命潮流的东西。诺维尔迅速将出版后的《书信集》寄给伏尔泰，本来是希望能够将伏尔泰的《昂里亚德》中的一部分改编成芭蕾舞剧，却出乎预料地得到了这位在当时被看作是“舆论主宰”之人的赞美：“先生，您这才华横溢的作品摆在了我的面前；我的感激之情与仰慕之情同时油然而生。您这部著作的标题虽然谈论的仅是舞蹈，但您却照亮了所有的艺术……在我看来，您的确是您那个行当的杰出代表，因此，您所遭受的并且迫使您背井离乡以施展自己才华的那些中伤和失望，一点儿也不使我惊讶。我以为，您的价值将会在人们热爱自然的地方得到

必要的理解；但您是否能够找到足以实现您各种思想的演员呢？”这封信写于1763年10月11日，一直由诺维尔珍藏到临终之时；它的结尾是这样一句经常为人所引用的话：“您是一位普罗米修斯，您一定要陶冶人们并鼓动他们。”这种评价一定曾帮助过他去加强自信，并在巴黎歌剧院的那段痛苦日子里帮助他为了自卫的目的，反击一位朝廷的大臣：“……我这位舞蹈大师的意义可与伏尔泰那位写作大师并驾齐驱。”

我们可以很容易地想象出由那位神通广大的芭蕾女主演玛德琳·吉马尔的阴谋造成的外伤、侮辱和艰辛，而她则带着一种复仇的心理去痛恨诺维尔，一面在他的一些芭蕾舞剧中冷若冰霜地跳舞，一面又在他的另一些芭蕾舞剧中窃取掌声。此外，我们必须了解加代尔兄弟俩：马克西米利安和皮埃尔，他们俩都妄想得到芭蕾大师的职位，并且触犯过诺维尔，因为他们觉得是诺维尔和王后触犯了他们俩——王后使得诺维尔成了“那些想作大师之人的大师”。诺维尔身为巴黎歌剧院芭蕾舞团首领时的拼搏是多么地艰难，而他当时的心情又一定是多么地沮丧，这一点能够从他于1790年从克莱蒙费朗写给朋友法布尔的一封信中看到，他是于1781年被迫从巴黎歌剧院退休后隐居至此地的。这是伴随其著名的《书信集》浓缩版本的一封短信：

亲爱的法布尔，我寄给您的是一位25岁青年的若干随想，或者是他在当时不得不从摇篮中拯救一种弱不经风和筋疲力尽的艺术之梦想。或许您会用毕生的追求去为它打扮梳妆，而我却已同它一道生活得如此悲伤。或许您会收

获鲜花的芬芳，而我却在此找到的仅是阴谋的荆棘和锋芒；或许您会感到像在妓院里那样欢畅，人们在那里歌唱着从未目睹过的欢畅，而尊严和友谊则在那里找不到安身立命的地方……。

由于诺维尔目光远大，所以无法因为他不是总能达到自己所追求的理想而责备他。他清晰地将完成纯粹的舞蹈动作与表现性的哑剧区分开来，并因此不可避免地在其芭蕾舞剧中搞出了许多空洞的夸张，而威武雄壮的走步则在其中占了主导地位。他在哑剧舞蹈中看到了情节芭蕾的核心，而哑剧则被萨尔瓦托雷·维加诺（1769—1821，意大利舞蹈家和编导家）升华到了某种令人吃惊的高度。维加诺常常被看作是诺维尔的门徒中之姣姣者，他自1813年起出任米兰斯卡拉剧院的编导家直到逝世为止。从历史的眼光来看，维加诺乃诺维尔种种编导思想的伟大继承人，并过分强调了对哑剧的重视。他的作品在斯汤达的小说里得到了最佳记录。而即使我们忽略了这位作家的浪漫情怀，也会对维加诺作品的伟大留下足够的印象。就在诺维尔逝世3年后的时候，维加诺开始了在斯卡拉剧院的生涯，但他从1790年起，就开始根据自己的想象上演芭蕾舞剧了，并且无疑是了解诺维尔的各种思想的。

斯汤达关于维加诺作品的评论，以及一些同时代人的描述，都相当清晰地为我们描述出了他的舞剧的轮廓。这种舞剧显然融会了充满激情的哑剧表情与群舞和独舞演员们动作的形象图解；音乐不仅被用作了刺激物，而且首先被翻译成了生机勃勃的动作样式和姿态。维加诺所

追求的是动作设计的整体配合，而每一位舞蹈演员都要表现出各自对音乐的内在体验；他将独舞和双人舞减少到最低限度，从而取得了戏剧情节的自然流动。他不知疲倦地竭力掩盖每个舞蹈演员面部的哑剧表情，并且运用了在当时尚未约定俗成的“自然”姿态，但这种姿态却具有表现性的意义。维加诺吸取了诺维尔在哑剧方面的论述，并且从那些希腊和罗马雕塑的力量中得到了灵感，创作了一部充满造型感的作品，而这种力量是新古典主义在那几十年中所熟悉的。难怪包括罗西尼（1792—1868，意大利作曲家）在内的某些人会抱怨其中的姿态多于舞蹈呢，因为这是将诺维尔的哑剧观推向了极端的必然结果。

诺维尔和维加诺两人的作品都未能成为芭蕾舞剧的保留剧目，仿佛是浪漫主义将他们的作品从舞台上横扫出去了一样。这个古典主义阶段唯一的一出至今依然常演不衰的芭蕾舞剧是让·多贝瓦尔首演于 1789 年的《关不住的女儿》。能够为多贝瓦尔说话的事实是，作为诺维尔的学生，他竭力去发展自己老师的各种思想，并且在自己的作品中引进了喜剧芭蕾的风格。而对于芭蕾的这个古典主义阶段而言，不幸的是戏剧性淹没了所有的芭蕾作品。泰奥菲勒·戈捷（1811—1872，法国诗人和作家）这位浪漫主义时代的先驱评论家含混不清地提到过维加诺一两次，这或许是由于从斯汤达笔下读到过这位编导家吧？但他从未提到过诺维尔，原因很简单，那就是他或许从未听说过诺维尔。我们不能责怪缺少舞谱（纯属偶然的是，诺维尔并不笃信舞谱），因为那么多部保存下来的浪漫主义芭蕾舞剧没有哪一部是得益于它的。没有乐谱，17 和 18 世纪的音乐，以及这两个世纪的一些歌剧和话剧

不也都经常得到了复排和欣赏吗?

维加诺的舞剧差不多都被人所遗忘了,这是因为其结构糟糕,而且尽管拥有古典主义的主题,却没有永恒的效力。当人们研究诺维尔的多部剧本时,会发现其戏剧结构流动得极其缓慢,安德烈·勒万松称之为"缺乏活泼的沉重"。各个场面的构成大多受到赞扬,而其主题则经常受到批评。

40年之后,诺维尔修改了自己那种将芭蕾舞剧与哑剧视为同一的观念。当他1788年在伦敦复排舞剧旧作《尤蒂姆与尤卡里斯》时,曾在油印剧本的前言中称之为一种综合性的艺术形式。他说,哑剧只是通过取决于激情的姿态,去表现各种感情和内在体验的艺术。但舞蹈作为一种舞步的艺术,一种优美动作和姿态、形态和身段的艺术,则取决于有关优美和趣味的各种规则,取决于编导家那富于创意的才华,取决于他发现动作与复杂的调度之间相互关系的天赋。这些东西中的每一种成分都是因人而异的,但却混为一体,不易为人所注意,它们构成了情节芭蕾舞剧或芭蕾—哑剧—戏剧。

他在舞蹈生涯的最后终结时,也就是在已经告别了自己的各种梦想和雄心之后,曾为芭蕾舞剧构想出了一个公式,而这个公式直到今天也没有发生什么变化。但他的这种认识可谓来得太晚太晚——此刻的他已经进入舞蹈生涯的垂暮之年,已经来不及给芭蕾打上那种永恒有效的印记了,而芭蕾在其古典主义的阶段时曾是多么地需要这种印记啊!

众所公认,诺维尔的命运有其悲剧性的特征。然而,在18世纪50年代,他曾像一个宝库似的,汇集了前50年的大量经验,重新规划和安排、重新分配了角色,使一些

基本思想适应于各种新的潮流，并且增添了自己的各种结论。他的巨大价值就在于与其时代吻合得天衣无缝，并且满怀信心地写到，艺术的世界一定会发生变化。

新型而宏大的简单

这些变化很快就显而易见，而巴龙·冯·格林（1723—1807，侨居法国的德国文学批评家）可以在其1763年的《文学通讯》中作出这样的报道：

> 到目前为止，各种古代形式极受宠爱的情形已有若干年之久。趣味从中获益，而一切都是来自希腊的；各个建筑物的外貌及其内部装修、家具、衣料和首饰等等无一例外。感谢这一切，我们此刻所拥有的才是各种优美和高贵的形式，而不再是10至12年前那些令我们不快的古怪玩艺儿。

历史的钟摆从某种像巴罗克及其走向极端的罗可可那样非常有趣和矫揉造作的东西里，回到了某种更具完整形式感的静谧之中，这是任何惯于观察这些人人皆知的钟摆运动之人能够轻易地预料到的。通常，这就好像纯属某种机遇一般，许多预料之外的事件开始在这种巨大的变迁中确立起来。

但是，那钟摆从中晃动出来的巴罗克世界可谓形式多样且复杂，并引发出了另外一场运动——仿佛两者本是共生的——这场运动所聚集的力量潜在地流动了一段

时间。因此，毫不奇怪的是，让·雅克·卢梭（1712—1778）作为启蒙时代的伟人脱颖而出，而约翰·约阿希姆·温克尔曼一生都是一位浪漫的新古典主义者。躲进世外桃源般的自然之中的方式有所改变，那就是从牧歌式的姿态变成了希腊式的优美。对自然的呼唤和对“重大题材”的渴望两者之间从未分离过。对古代的重新发现随身带来了一种宏大的简单之观念，这种观念为古希腊人所独有，并得到过温克尔曼的阐述和格鲁克的拥护。诺维尔呼唤道，“自然！自然！而我们的作品必须是优美的；让我们抛弃那种不够简单的艺术”。

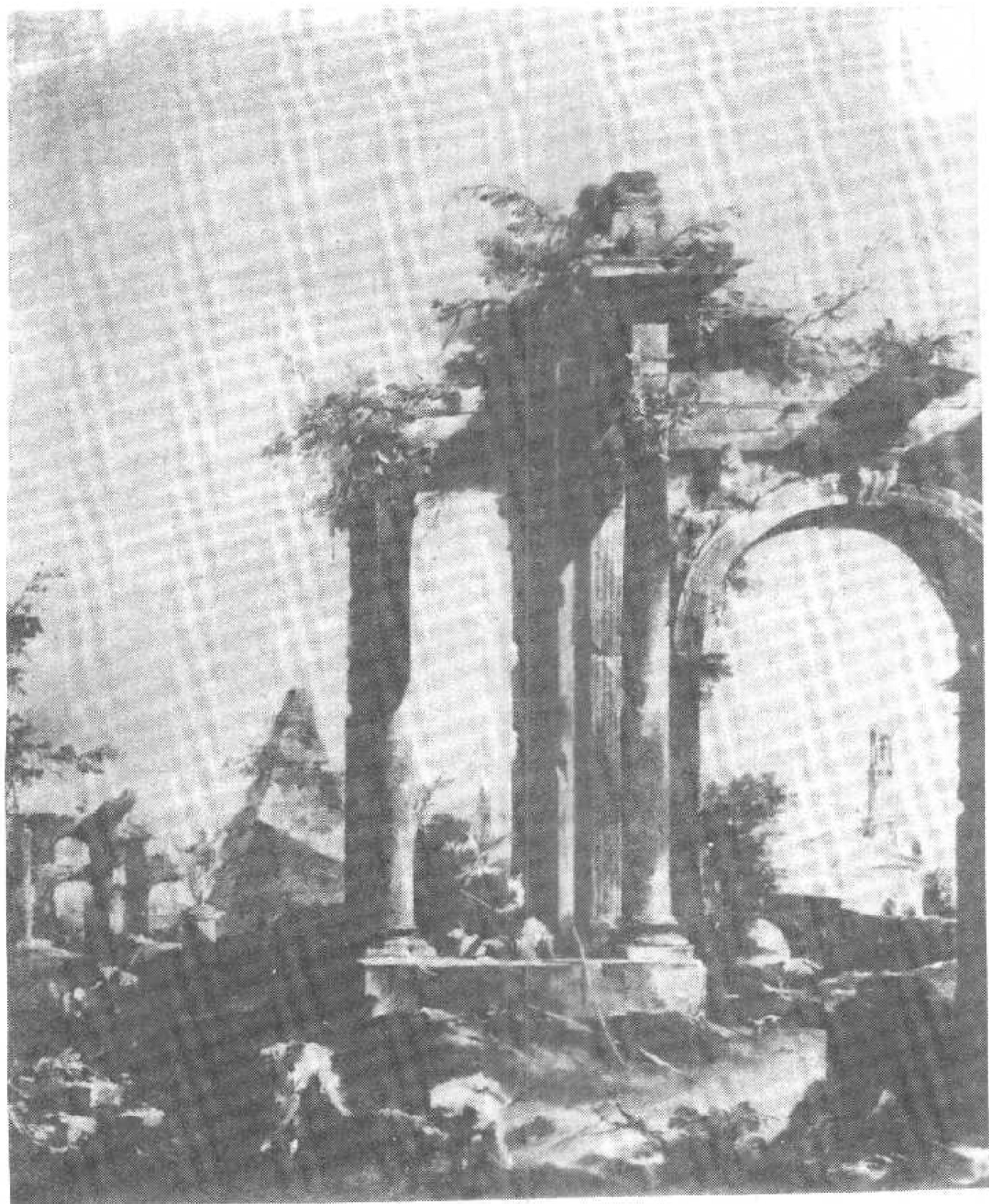
新古典主义的出现并非一夜之功，也不是仅仅来自某一个国家的，尽管德语民族在精神上的再觉醒起到了相当大的促进作用。倘若有人目睹一下戏剧和绘画的主题，目睹一下诸如费内隆（1651—1715，法国主教，社会、政治问题著作家和18世纪思想家的先驱）的《泰雷马克历险记》，以及将古代风习肤浅地用作舞蹈题材的作法，那么就可以这样说，对古人的兴趣自从14世纪开始就一直没有停止过，而在中世纪阶段则由牧师们保存了下来。但突然间，仿佛时间想要摆脱对生活的戏弄，并摆出了一幅严肃的面孔，而对古人的兴趣则赋予了世界一幅另外的模样。在1734年（此刻的英国已经形成了艺术爱好者们的社会）与1768年（皇家舞蹈学院创立于该年）之间，在内部装修和建筑设计，以及时装和剧场方面，发生了惊人的变化。

人们通常将开始挖掘庞贝城的1748年，当做是一种新的精神气候抓住了西欧的起点。事实上，系统的挖掘在此之前就已开始，大约是在10年前的赫库兰尼姆，但这件事没有造成相同的影响。它就像是一出在首演时失败

了的戏剧，到后来一但时机成熟，加上观众在精神上也有了准备时，便获得了持续的成功。在这个世纪的前半部分，欧洲世界依然由其巴罗克特征那闪烁光芒的网所笼罩着。然而事实上，大约在 1750 年，便出现了一个精神上的分水岭。

温克尔曼并未发现或引进对古董的那种经过更新的兴趣。但在当时，他对此加以讴歌，而他那热情洋溢的风格被证明是具有影响力的。他在自己的第一批论文中如此争辩说，希腊人对自然的理解要胜过现代人的理解，而他们成绩斐然的秘密便在于此。“我们要成为伟人，要成为无与伦比的伟人之唯一方法，说句实在的话，就是要去模仿古人。”他的第一批论文早在 1755 年便开始问世。诺维尔知道这些论文吗？很难知道；即使是狄德罗，也是在诺维尔出版了《舞蹈与舞剧书信集》五年之后才得知温克尔曼的。

温克尔曼第一次接触到希腊人是通过他们的文学作品，以及他对罗马人的复制品的观察。他的不幸在于一直没有足够的经费前往希腊，而当他得到经费时，却又在途中遭到杀害。他的死与其同性恋的嗜好有关，而这种嗜好在某种程度上影响了他的艺术判断。他宣称要抛弃任何对性的偏爱，但显而易见的是，他在审美上更偏爱于男性肉体的阳刚之美，而非圆润的女性轮廓。在另外一方面，他赞美那流畅与柔和的曲线，而讨厌棱角和紧张。在他看来，最高形式的美仅仅存在于续而不断的流畅、精美的线条、含蓄和高贵之中，但归根结底是存在于一个统一整体的和谐比例之中。这里就是那“宏大的简单”，那高贵的辉煌之源泉。温克尔曼从罗马给一位在德国的朋友这样写道：“倘若您想要学会了解人，这里就是地方；这里就



46. 弗朗切斯科·瓜第（1712—1793）是意大利威尼斯画派的画家。这是他的代表作之一《古典主义作品：废墟与丰采》，典型地表现了18世纪末人们对废墟的兴趣。（版权属英国皇室所有，维多利亚与阿尔伯特博物馆供稿）

是具有无限才华的源头、具有极高天赋的人们、具有崇高品质的各种美，而这一切都是希腊人赋予他们的人物的……”。

这是一位多么伟大的浪漫主义者啊，他引导着我们回到古典主义形式和理想上去并且脱离此前岁月中那一切矫揉造作的虚伪和空洞无物的辉煌！而他又是一位多么有说服力的人啊，他甚至为我们创造出了“艺术史”这个术语来。在短短的时间里，古典庙宇的风格得到了弘扬，在巴黎有马德兰大街和先贤祠，而在欧洲的许多城市里，则涌现出了大量气宇轩昂的拱形圆顶来。倘若没有菲狄亚斯（主要活动时期为公元前448—前432，古希腊雕塑家，擅长神像雕塑）站在18世纪60年代复古摇篮的一旁，又有什么关系！当时的榜样是来自罗马的，而罗马则成了艺术家和知识分子们朝圣的麦加。到意大利去，并且开始收集古董，这成为上流社会优雅举止的组成部分，成为当时的风尚。维加诺的编舞构想恰恰来自这种气候。当时关于各方面古董的书籍甚至比读者还多。古董走进了人们的生活。

当时的最畅销书籍之一便是多卷本的《罗马帝国衰亡史》，作者是爱德华·吉本（1737—1794，英国历史学家），该书自1776年开始出版；其成就之大是罕见的。伏尔泰在此之前便开始研究历史，而有关过去的许多书籍都将历史看作是一个永恒不变的连续体。吉本则用这些著名的论述总结了自己的所作所为：“我已描述了野蛮与宗教的凯旋。”他指出了希腊—罗马世界崩溃的种种原因，但像阿诺德·豪泽那样意识到“历史的发展呈现出一种辩证的过程，而其中的每种因素都处在一种运动的状态之中，并服从于永恒变化的内涵，其中的一切都不是静

止的，一切都不是永远有效的，但一切也都并非只有一方面是主动的，其中的一切因素，物质的与精神的、经济的与意识的，都紧紧地统一在一种难解难分的相互依赖状态之中，也就是说，我们根本无法回到过去的任何一个时间点上去，而能够从历史上解释清楚的情形尚不是这种相互作用的结果”，则是黑格尔和其他浪漫主义时期思想家们的使命。

乔赛亚·韦奇伍德（1730—1795，英国制陶家）的陶器开始以雕塑家约翰·福莱克斯曼（1755—1826，英国雕塑家）的古典主义设计为特征，后者的作品可与这个新古典主义时代的这两位巨匠的作品相匹敌：丹麦的雕塑家贝特尔·托瓦森（1768/70—1844，他的人物大多是对古典主义古董中的罗马主题进行再解释）和安东尼奥·卡诺伐（1757—1822，意大利古典派雕塑家，研究古希腊雕塑，风格秀丽典雅，但因过于重视技巧而缺乏生气），后者是一位大名鼎鼎的新古典主义者，曾受到斯汤达的尊崇。女性们身着类似古罗马市民所穿宽松外袍那样的衣衫，长长的裙子和高高的腰身，近乎裸露着的双乳。无跟的软鞋代替了高跟鞋，为这种日常生活的服装增添了一种古典主义的简单。由于身穿较少的服装，不同质地和形态的围巾和披肩则成了时髦。

“回到古代”的运动还遇上了克里斯托夫·维利巴德·格鲁克（1714—1787，德国作曲家）；1754年，马尔切洛·杜拉佐伯爵聘任他为乐长，以便使他能够为维也纳的宫廷作曲。此刻的杜拉佐已经厌倦了传统的意大利歌剧，因此便结构了一部他称作“恰如其分的简单”的音乐剧剧本，他从麦塔斯塔西奥（1698—1782，意大利诗人和歌剧剧本作家）的作品中撷取了一些素材，然后又融合

了一些自己的素材。格鲁克的音乐与剧本和谐地融为一体，而咏叹调与情节水乳交融的方式既符合逻辑，又非常简单。这部作品1755年12月上演于卢森堡的帝国古堡，并预兆着即将到来的许多东西。

巧合孕育着历史的种种机遇。拉涅罗·达·卡尔扎比吉这位卡萨诺瓦的朋友同年出版了麦塔斯塔西奥《剧诗》的一个版本。卡尔扎比吉在其中指出了一部歌剧的需要：它应该成为“一个令人愉快的整体，而这个整体来自一个大型合唱队、舞蹈和场面性情节的相互作用，诗歌和音乐则在其中结合得天衣无缝”。他曾在巴黎度过一段时间，并在此与巴龙·冯·格林、伏尔泰、狄德罗和卢梭交换过思想；他在当时很可能已经读过诺维尔那本正在引起一场轩然大波的《舞蹈与舞剧书信集》。无论如何，卡尔扎比吉来到维也纳并且遇到杜拉佐时，是充满了改革歌剧的想法的，杜氏请他以俄耳甫斯为题材，为格鲁克撰写一部新版本的歌剧。结果就是1762年上演的《俄耳甫斯与尤里底斯》。简单、真实和自然是他们进行合作的关键词语。格鲁格与卡尔扎比吉再度合作搞《阿尔刻提斯》时，曾写出了“优美的简单”这个概念。一切装饰性的炫耀都无影无踪了。格鲁克给这部作品提出的宣言很可能出自诺维尔的笔下，而诺维尔就是该作品的编导家：

> 当我开始着手为歌剧《阿尔刻提斯》谱曲时，便决定回避一切通过歌唱演员们那错误的虚荣和作曲家们那愚蠢的温顺而偷偷钻进意大利歌剧中去的滥用，而正是这些滥用使得意大利歌剧乏味且荒唐，并且无法像以往那样成为当

代最宏大和最辉煌的舞台作品。我竭力去将音乐降低到其恰如其分的功能，即通过强化对感情的表现和对各种情形的兴趣来支持诗歌的功能之上，而不以肤浅的装饰去中断或弱化情节……。

歌剧领域就是带着这种宏大的简单而进入了一个新世纪的。据我们所知，温克尔曼的精神在1767年12月16日于维也纳的布格剧院首演《阿尔刻提斯》之时，或许起到了促进的作用。此外，在正统舞台上还有一些清扫工作需要做。假面喜剧的影响已经持续了很长时间，大约有200多年了。诺维尔在《书信集》中谴责了戴假面具；然而，早在18世纪的40年代，多产的意大利剧作家卡洛·哥尔多尼（1707—1793）就已开始抨击戏剧演员戴假面具了。与此同时，他还反对脱离情节中的任何人物地去搞即兴表演。

戈特霍尔德·埃弗莱姆·莱辛这位德国作家象征性地描述了自己民族的觉醒。他既是戏剧家又是杂文作家，而他的声音是能够在德国边界之外听到的第一个。他这位启蒙时代的人物本是一位好斗的人文主义者，而由他撰写的第一出戏剧《智者纳旦》反对种族和宗教的偏见，最为崇高地表达了18世纪的理想主义。海因里希·海涅（1797—1856，德国诗人和政论家）在谈到莱辛的作品时曾称之为“呼吸着同样宏大的社会思想、同样进步的人性和同样理性的宗教，他就是那宗教的约翰，而我们依然在等待着弥赛亚的到来”。

这位作家成了艺术改革的先锋战士。他被诺维尔的《书信集》深深地打动，并承认其创世纪的意义。他的喜

剧《明娜·冯·巴尔赫姆》上演于1767年，是各种语言中第一出每一幕都换景的戏剧。他在《汉堡剧评》中进行了批评性的研究，抨击了法国人那一统天下的伪古典主义学派，并通过将莎士比亚弘扬为理想的剧作家之方式，去为浪漫主义的造反铺平了道路。他与诺维尔的感情遥相呼应，也竭力要将作家从"三一律"的束缚中解放出来。他说，"一位悲剧诗人唯一不可饶恕的错误，就是使我们无动于衷。倘若他能够使我们感兴趣，那么就可以为所欲为，而无需动用任何机械的规则。"

在温克尔曼的影响下，莱辛写下了他那著名的《拉奥孔》(或者论绘画与诗歌的局限种种)，并在其中反对了巴罗克和文艺复兴时期关于诗歌与绘画可以相提并论的观念。他崇拜描绘拉奥孔及其两个儿子受难的雕塑中那感情的和艺术的限制。这组雕塑群像成为他调查研究的出发点，他在其中得出了这样的结论：诗歌从本质上说本是动作，因此拥有在时间中有机地发展情节的自由，而绘画则要依赖于对空间的接近。他说，"聪慧的希腊人将绘画严格限定在对美的模仿之中。希腊艺术家对于不美的东西是不去表现的……在他的艺术中，没有什么比艺术的各种目的与他，或让他感到更亲近了。"

莱辛或许天生就是一位理性主义者和新古典主义者，但他却在自己的许多文章中，为浪漫主义指出了道路。无巧不成书的是，正当菲特烈大帝在与法国的"七年战争"(1756—1763，欧洲国家的一场全面冲突)中取得决定性胜利之时，莱辛则恰好在反对着法国伪古典主义的奴役。然而绝非巧合的是，当莱辛开始动笔之时，华尔兹的最初迹象开始抬头了。

卢梭与华尔兹

1750年对于许多探索者而言，都是个出发点。1749年7月，《法兰西信使报》宣布说，第戎学院正准备为一篇论述各门科学和艺术对于净化或腐化人们道德伦理是否具有举足轻重意义的问题之论文颁奖。卢梭在前去拜访友人狄德罗的途中读到了这个消息。他满怀希望地到达巴黎之后，两人便成了朋友——他口袋里装着一部歌剧，一部话剧，一种新型的乐谱体系，还有几首诗。一年之后，也就是1750年，他在普罗科佩咖啡馆见到了狄德罗。

卢梭对刚刚看到的论文获奖通知感到非常高兴。据说，狄德罗这位启蒙时代的理性主义者曾鼓动卢梭去为得到这项大奖而竞争，并证明了科学和艺术的确能够腐化人类的伦理道德。就这样，卢梭参加了比赛。然而，无论狄德罗在其中曾起到过多么巨大的作用，他从未提到过这件事情，而理由则是明显的，即卢梭采取的态度是与狄德罗以及那些笃信知识积累将会解放人类的启蒙主义思想家们背道而驰的。

卢梭强调说，人类是不幸、虚弱和困惑的。他目睹着他们陷入其自身设立的社会环境之中。“上帝使一切事物品格优秀”，他说：“而人类玩弄了这一切，结果使其变成了邪恶”。财富的分配不均和社会发展的迅速复杂化已经超出了人们的控制范畴。人们惟有处在一个小型而简单得能够加以把握的社会中，才是幸福和自由的。卢梭的论文《论科学和艺术是否败坏或增进道德》获得了一等奖，

而当该论文于 1750 年发表时，他便成了名人。

卢梭天生就是一位局外之人和持不同见解者，而在那个时代，恰好是持不同见解的知识分子以及自幼开始的怀疑主义者占有主导地位。他不是个容易相处之人；他甚至与其挚友狄德罗发生过争执。倘若我们将他的《忏悔录》作为评价他的标准，那么，他一定也很难与自己相处。他曾度过一个艰辛的童年，并且急需爱。但是当他得到初次成功之时，便决定在感情和社会保持独立，并且超脱一切尘世间的骚乱和忙碌，尽管他同时需要爱与承认。在他那过分的自我中心行为中，他对别人的要求也是很高的。在他的感情天平上，给予和得到就像他的整个生活一样，处于混乱之中。他敏感而冲动，孤僻而怀疑。极端奇怪的是，作为世界上最为雄辨的思想家之一的他，其思想居然常常是糊涂的，其反应则常常是自相矛盾的。比如说，卢梭曾撰写过话剧和歌剧数部，渴望成为一个戏剧圈中之人，并希望以此去出人头地，但他却强烈地反对在日内瓦建立一座剧院。然而，他毕竟是一位才华横溢之人，并以一种最为非正统的和最为浪漫的方式燃烧着种种希望和思想；他还是一位幻想家，并且能够设法将自己的种种幻想推向得以实现的边缘。

然而，他似乎对于实现自己的种种远大目标缺乏准备。他对音乐知之不多，却教过音乐，还作过曲。他将自己看作是一位音乐学家，并成了狄德罗的《百科全书》中音乐方面的撰稿人。在他所有的剧场作品中，惟有那部佩尔戈莱西（1710—1786，意大利作曲家）风格的田园歌剧《乡村占卜师》大获成功，并至今令人记忆犹新。该剧演出于 1752 年，并且一定曾给人留下过深刻的印象，因为格鲁克曾在《俄耳甫斯》的献辞中这样写到，“自然的言

语乃世界的语言：卢梭先生以一种简单的方式运用了它，并且取得了巨大的成功。他的《乡村占卜师》树立了一个任何作者都无法不模仿的榜样”。

每当我们想到卢梭，那句“回到自然”的陈词滥调就会立即出现在心头，但对于这句话，我们惟有将其置于卢梭这位伟大社会改革家的思想背景之中来看，并且将其当做达到某个目的之手段，而不是目的之本身时才有意义。倘若没有卢梭，法国革命无疑也是会发生的，但这场革命的人权宣言却是以他的《社会契约论》为基础的，这篇论文满怀激情地捍卫了这样的观点：一切政府必须依赖于被统治者们的赞同。本杰明·富兰克林（1706—1790，美国科学家、发明家、作家和国务活动家）、托马斯·杰斐逊（1743—1826，美国国务活动家、学者和第三任总统）和其他创立了美利坚合众国的革命家们，也都从卢梭那里得到过启示。

他的《爱弥尔》是一本令人叫绝的书籍，名义上是本小说，实际上则是本关于教育的论著。他主张给予孩子们以我们可称作“随心所欲”的自由，这种思想符合他那颂扬自然和自然人的浪漫主义观念。《爱弥尔》还批评了教会，这使这本书在巴黎遭到谴责，并在日内瓦遭到焚烧。卢梭不得不流落他乡，并在英国撰写了《忏悔录》中那个最伟大的部分。18 世纪开始了撰写自传的开端。卡萨诺瓦的《回忆录》包含了大量的自我暴露，并成了一部重要的社会历史。但卢梭的《忏悔录》开掘了“自我暴露”书籍之先河，并充满了浪漫主义的特征；而在浪漫主义中，对人类心灵秘密的核心进行毫不留情的抨击，则成为深入自我的一种探索性旅程。卢梭在此这样指明了道路：“我渴望在同胞们的前面，按照自然的全部真实，去确立一个

人的面貌，来确立我自己的面貌。”

我们必须将卢梭置于他那个时代的框架里去观察，才能意识到他与那个时代的疏远，以及从这种疏远中产生出的力量。他那个时代的信条是要“善于社交”，而即使是伏尔泰或狄德罗，也对善于社交的必要性深信不疑。这是罗可可风格那典型的轻盈飘逸特征；当启蒙时代发现了对个人幸福的追求，并包含了与同伴的密切联系时，善于社交便继续成为其中的一部分。

历史常会产生出许多令人涕笑皆非的感觉，其中之一便是卢梭从未在自己的著作和书信中写过“回到自然”这句话。他歌唱自然人，并将这种高贵的自然与人类内心披着文明外衣的那种自然对立起来，而那种文明的牺牲品恰恰就是人类自己。他将一种新型的意识引入了世界：我们的文化观念，我们在习俗和自发、传统与内心自由之间的内在冲突，大多是错误的。

卢梭在其极度的敏感和感情冲突中，拟人化了浪漫主义。他是一位满怀激情的个人主义者和反对既定社会秩序者；他弘扬本能、内省和想象；他的理想是简单、原始、多情，以及引起美感的柏拉图式的爱；他拥护逃避现实，然后进入幽静和自然之中。他拥有最好的种种理想，并且是一位令人难以忘怀且颇具文采的作家，而正是这种文采赋予了他的坚定信仰以一种咄咄逼人的声音：“人生来本是自由的，但他却无处不戴着锁链”。他是第一位浪漫主义的局外人，而他那精神分裂症般的疯狂则变得越发明显。他发疯了，他是对自己，也是对世界发疯的——但他的疯狂程度尚不及从诺瓦利斯（1772—1801，德国诗人和小说家）到尼采（1844—1900，德国哲学家）等浪漫主义者。他在临终前曾独自漫步于自然之中，并在其

中找到了安慰，而他唯一心平气和且笔触细腻的作品《一个孤独散步者的白日梦》，就是在这些漫步中所做的反思。他在其中与人类的和他自己的命运达成了统一。

关于卢梭，我们谈了许多，只因为要理解浪漫主义及其象征性的前奏——华尔兹的力量，我们必须对这位孤独而痛苦的人物，这位现代人的先知和预言家给予承认。大约在1750年，卢梭带着那些在当时曾令人恐惧的新思想，匆匆闯入了那个封建主义的世界，这些思想直到今天也还是富于革命性的。他的思想动摇了一个注定要四分五裂并势必会上升到新高度去的时代之根基。历史的前进步伐常常带来了吱吱作响的对比，但两种本质性的现象同时震惊了18世纪中叶的既定政权。由于卢梭的各种观点都是抨击封建主义的，所以华尔兹也将小步舞当做封建社会的象征来加以反对。一种理智与感情并举的冲锋就同一种感情与肉体合一的运动同时出现了。两者间没有关系，但动机却同是反对现状，刺激却同是起源于自然的感情。两者都带有浪漫主义的印迹，及其说服力和感情上的吸引力。两者同时发生，是因为时机成熟了。伏尔泰、博马舍（1732—1799，法国喜剧作家）和卢梭可能都曾为法国革命做出过巨大的贡献。但华尔兹象征着那种令人陶醉、无处不在的节奏，那种天真无邪的放纵，那种年轻气盛的欲望，那种欲望最初随身带来了蔑视的勇气，而后则在旋转中变得无影无踪，表现了一种欢乐，一种近乎狂喜的逃避现实。

华尔兹反映了一种新的情调，它对于18和19世纪的意义如同加亚尔德对于15和16世纪。“华尔兹”一词最初流传于18世纪50年代初期。在德国口语的习惯用语中，

与它对应的词是"踏步",但这个词也被用作"滑步"。在古老的高地德语中,"华尔兹"意味着旋转和滚动。保罗·内特尔发现这个词最早是在1754年用于舞台上的,当时是维也纳的小丑和戏剧家约瑟夫·费利克斯·冯·库尔策登台演出他的喜剧《贝尔纳登》,他是带着一种华尔兹的情调登台的,还同时唱几句提及华尔兹的歌词。

同任何舞蹈一样,华尔兹的前身可追溯到16世纪的民间舞,如连德勒、威勒和纺织舞,这些舞蹈的表演都伴有歌唱、即兴的动作,以及跳跃和有力的滑步。在这种农民的快速滑步舞中,有着一种生机勃勃且自然而然的精神,动作完成得简单,并与小步舞形成鲜明的对比,因为小步舞尽管动作范围有限,但却必须小心翼翼地加以学习。华尔兹公开要求人们去与过去的陈规陋习决裂,去与繁文缛节决裂,去与每每接近于夸张的琐碎礼节决裂。华尔兹在其紧紧的搂抱中,蔑视了那种过于讲究的礼貌。它坚持了一种个人的自由,一种个人对幸福的追求,因为它那令人陶醉的3/4拍子和它那亲密无间,一旦为舞伴所选择,就能提供一种令人狂喜的经验。

华尔兹的祖先可以在奥地利山区的农民中找到。这种舞蹈是强健有力的,加上重拍放在第一拍上,因此具有一种挑战和提倡以自我为中心的内涵。它在强调生命中的内在欢乐时,拥抱了所有的人,并且预示着革命的到来。毫无疑问,小步舞因其程式化的矫揉造作而必定是一种求爱的舞蹈,但华尔兹则是对内在和外在限制的全然解脱,因此具有社会庆典活动中那种充盈活泼的感情。

这种新型舞蹈追随了那个时代的样式,在这个时代中,文学出现走向简单的趋势,并盛行地方特色;谐歌剧于1752年在那场"谐歌剧论战"中,向法国罗可可流派的

作曲家们提出了挑战；各种关于自然的观念和激情势均力敌。诺维尔说："……我们绝不能仅仅练习舞步；我们必须研究激情。"而华尔兹则是最能表现人类激情的举动。

即使是在其最为限制的状态中，这种根深蒂固的农民舞蹈也从未否定过自身的历史、自身那土生土长的力量和进行旋转的能力。华尔兹已经存活了200多年，其寿命长于方阵舞和康康舞，这两者都是小步舞的后裔。其旺盛期是随着约翰·小施特劳斯（1825—1899，奥地利小提琴家、指挥家、圆舞曲或称华尔兹及其他维也纳轻音乐的多产作曲家）和约瑟夫·兰纳（1801—1843，奥地利作曲家）这两位维也纳天才的诞生而出现于19世纪的；它的发展经历了跳跃的法国华尔兹和本世纪那犹豫而缓慢的波士顿华尔兹。

华尔兹曾刺激过从莫扎特（1756—1791，奥地利作曲家）到肖邦（1810—1849，波兰作曲家），再到里夏德·施特劳斯（1864—1949，德国作曲家）等作曲家的灵感。没有华尔兹，就很难有从雅克·奥芬巴赫（1819—1880，德裔法国作曲家）到弗朗茨·莱哈尔（1870—1948，出生于匈牙利，定居于维也纳的作曲家）的轻歌剧。皮埃尔·加代尔（1758—1840，法国舞蹈家、教师、编导家和芭蕾大师）于1800年在作品《舞蹈病》中，成为第一位使用了这种舞蹈的编导家。从此之后，它便开始屡次三番地出现在芭蕾中，从《睡美人》到巴兰钦的《爱的华尔兹》等等。华尔兹经历了许多变化，但从根本上说，却从未改变过其象征性地表现中产阶级的真实面貌。

1797年在德国出版了一本小册子，意在证明华尔兹是那一代人在肉体与精神上软弱无力的主要根源之一。谴责华尔兹的罪状长而又长。英国直到1812年才接受了

这种舞蹈，而在很长一段时间里，欧洲的许多地方都对它横加禁止。法国因其文化势力总与过去紧密相联，而最为强烈地反对过这种新型的舞蹈；至于法国的舞蹈教师，那就理所当然地会最为激烈地指责它了。倘若我们要尽力忠实于自己和那些法国人，就会理解到，在当时，他们有自己在文化上的成就垫底，一定会将那些靴跟上钉着平头钉，动作里流露着村野气，土里土气的舞者们，看作是来自中世纪末叶的幽灵鬼魂或返祖现象。当这种舞蹈盛行于法国的山区之时，法国恰好已经建立起了一种令人惊讶并具有庞大等级制度的文化。法国和德国的中产阶级都期望着将自己从平淡无奇中分离出来，并因此被华尔兹的粗俗不堪恐吓了长达几十年之久。

惟有奥地利人尤其是奥地利的贵族，在华尔兹一旦消除了大部分粗俗不堪之后，便陷入其中不可自拔。在巴罗克风格的奥地利庆典中，一直存在着几种通俗性的成分，而无论这些成分的灵感是来自牧歌，或是来自所谓的“酒店”事件，其中都有着大量的实实在在的化妆现象。我们知道，为了欢迎俄国的彼得大帝，维也纳使用了一家酒店，而奥地利的国王和王后则装扮成小酒店的老板和老板娘来迎接客人。华尔兹此刻便派上了用场。奥地利人对舞蹈的热爱也带有某些政治性的内涵。哈普斯堡一直在文化的许多方面感到低于法国一筹，并且是无可奈何地依赖于法国的语言、礼仪和言谈举止的风度的。但随着华尔兹得到宫廷的接受，哈普斯堡便可以宣称占有了当时——以及未来——的时髦。华尔兹是其文化上的王牌之一，并在所有达官贵人都于1814年的维也纳国会上共舞华尔兹时，达到了一种象征着梅特涅（1773—1859，奥地利政治家）式凯旋的高潮。

华尔兹的流行之时正是对民俗学的兴趣开始风行之日。在18世纪的最后30年时间里，诗人们、音乐家们、批评家们和哲学家们都沉醉于民俗学素材那取之不绝的源泉之中，并且开始加以搜集和研究。其中最为先驱的学者之一是约翰·戈特弗里德·冯·赫德(1744—1803，德国哲学家、批评家和诗人)，他帮助预备了浪漫主义的根基，而他努力将一个民族的诗歌置于其民歌之中的作法也属于浪漫主义的范畴。

赫德写到，人们是带着感情去思考的，而那种感情则立即会对现实产生经验，其直接性如同触觉一样。对某个人肉体的经验，以及对这种肉体生命力的意识，会有助于人们去维护和表现自我。这是个非常浪漫的思想。某种相似的东西通过华尔兹的内在潜力呈现在我们面前。赫德对历史采取了进化论的方法，并将人类置于一股向着创造完美人的方向不断进步的潮流中加以描绘。而由于动作对于他来说具有最为重大的意义，他便在动作或舞蹈中看到了一种达到人类幸福的手段。

与此同时，更大一批年轻的德国知识分子则将华尔兹当做表现其造反精神的手段来加以欢迎。他们都是些幻想家，不安于社会，并且躲进了各种头脑清醒的想入非非之中。天才和独创是这个狂飙时期一代人唯一笃信的两样东西，并将独创扩张到了令人可怕的地步。他们与自己那个时代所共有的是对自然的热爱，并将这种热爱加以神化，称之为“上帝的活外衣”。他们的领袖便是年轻的约翰·沃尔夫冈·冯·歌德(1749—1832，德国启蒙运动的诗人、作家和戏剧家)。

这场运动的第一部也是第一流的小说，是歌德的《少年维特之烦恼》，这是浪漫主义的若干起点之一。这部小

说按照传统的书信形式写成，并立即获得了成功。这是个关于一位过分敏感的男子的故事，他由于内心的困惑而自杀。它像里程碑似地表现了“世界性的痛苦”，而当时的年轻人则被这种痛苦折磨得憔悴不堪。对于维特，我们忽略了一种社会性的内涵。这位男主人公由于隶属于中产阶级，而无法在其外交官的生涯中获得晋升，而这种生涯在当时以及很久之后，本是被看作贵族特权的。维特的自杀被错误地看作仅是由其感情的绝境造成的。但年轻的歌德心里则有着两种起因。

此时此刻，中产阶级正在缓慢地于社会结构中取代贵族。他们是新型的读者，他们是方兴未艾的订购并收买艺术品的资助人，他们共同承担起各个剧院的责任来。到了 18 世纪末叶，中产阶级有了非常明确的自我意识，而由于这个阶级命中注定是要统治未来的，它便开始树立一个新型的自我形象。心怀不满的年轻人乃富裕的中产阶级的产物（很像 20 世纪 60 年代的嬉皮士）。正是年轻而不满的中产阶级及其在贵族中的同情者们成了自命不凡的局外人和浪漫主义的先驱者。歌德很快就割断了他与这场运动的脐带，并通过加入到建设中去来拯救自己。维特为了拯救歌德，非自杀不可。

许多舞蹈作家提到歌德对这种艺术的兴趣时，都会引用《少年维特之烦恼》中的这些段落：“……他们像球体似地一道旋转，一开始就跳这样的舞蹈的确有点难度，因为没有几个人知道如何去跳它（华尔兹）……我的动作如此轻盈。我已不再是个凡人。怀里搂着那最可爱的人儿，并且风也似地围绕着她旋转，我们四周的一切都因此而消失了……。”然而，这些引语只是在小说的高潮章节中短暂地提及舞蹈罢了。歌德用了几页的篇幅，描述他曾

去过的一个舞会上的各种舞蹈：小步舞、华尔兹、英国对舞和德意志舞。维特的爱情被抛进跳舞之中，而舞蹈则反映出他所钟爱的女子的优美和典雅来。那是个决定性的场合，他那可爱的洛特一面在他的怀里舞动着，转移到另一个舞伴怀里，又回到他的怀里，一面告诉他关于那个名叫阿尔贝特的男子的情况。在两次交换舞伴的过程中，歌德写到，"她意味深长地提到了他的名字"。她说，"阿尔贝特是个正直的男子汉，而我已经和他定了婚。"

歌德曾建议一位年轻的诗人只去写自己已经体验过的东西，而他后来在自己气派十足的生活中却说，他的全部作品不过是"一次伟大忏悔的若干片断"罢了。歌德在成为魏玛市府议员之前，而自身经历中梦幻与现实的矛盾又似乎要将他压倒时，便在《少年维特之烦恼》中抨击了平淡无味的尘世。歌德在关于这部小说的几封信（拿破仑宣称曾在屡次作战中阅读过好多遍）中，将这种舞蹈用作了启蒙的手段。

歌德的那一代人正赶上了社会从封建主义向中产阶级，精神从理性主义向浪漫主义发生历史性变迁的过程。持马基雅弗利主义的法国部长夏尔·莫里斯·德·塔莱朗-佩里戈德（1754—1838，法国政治家和外交家）曾经说过，"没有经历过 1780 年前后数年的人们，就不会懂得生活的欢乐。"

1778 年，当伏尔泰进入自己的晚年之际，还记录下了《少年维特之烦恼》的影响和内涵。然而，他的身体过分虚弱，并经历了过度的痛苦，已经无法分享塔莱朗的欢乐了，而他在年轻的时候，是曾充分地分享过这种欢乐的。当那令塔莱朗和世界害怕的华尔兹进入另一个世纪时，他已不在人世了。

第四章

对 芭 蕾 的 狂 热



1842年3月，一位俄罗斯芭蕾舞迷为了参加一次告别暨欢送塔里奥妮前往法国的宴会，花了200卢布买了一双这位舞蹈家的芭蕾舞鞋。这次盛大宴会上的主食乃塔里奥妮的这双经过专家烹调，并浇上了一种特殊调料的芭蕾舞鞋。说到对芭蕾的狂热，人们想象不出更加辉煌的感情爆发了。

一个个芭蕾舞迷们——那些陷入对这种舞蹈，尤其是对它的芭蕾形式的狂热之爱的人们——存在于每个芭蕾兴盛的国家。中世纪的舞蹈狂热和第一次世界大战后的舞蹈马拉松均爆炸性地表现出了人们的困惑不堪且歇斯底里，就像人们对待摇滚乐的疯狂热爱那样，反映出了我们这个时代为期长久的焦虑状态。但对芭蕾的狂热作为一种群体性的苦恼却只能发源于俄国。

有不少人需要去创造自己个人的秘密，并生活在那些眼睛虽然看不见，但却挂着可爱形象的层层围墙之中。没有爱，或者不从想象的辉煌中借取某些闪烁的金光，人们是无法活下去的。观看演出时的偶像崇拜现象一直充填着生活中那些空虚的空间。弗兰西斯·培根（1561—1626，英国法学家、哲学家、作家和政治家）将我们的信仰错误归咎于四种不同的偶像。倘若他生活在19世纪，是一定会增加第五种：芭蕾的。在放荡不羁的激情面前，

方向已无足轻重了。偶像可以是政治家、戏剧表演家、哑剧表演家或者舞蹈家。

关于偶像崇拜，曾有些经典性的例子。古希腊戏剧家们可以免服兵役，并在战争期间可以得到允许通过敌人的防线，而在狄俄尼索斯的酒神节上，则被当做了神。公元前 22 年，西里西亚的皮拉兹和亚里山德里亚的巴蒂勒斯这两位哑剧表演家曾将整个罗马征服在自已那双舞动着的脚下。1771 年，马德琳·吉马尔（1743—1816，法国舞蹈家）穿过的一件服装被当做“吉马尔式长袍”，成了当年的最时髦之物。1793 年，萨尔瓦托雷·维加诺（1769—1821，意大利舞蹈家和编导家）及其夫人玛丽娅·梅迪纳在维也纳的舞蹈表演大获成功，并轰动一时。因此，按照维加诺的方式去行事也成了时髦。在喧闹的维加诺狂热中，贝多芬以维氏夫妇的一个舞蹈为基础而创作的一支小步舞曲就成了无足轻重的事情；贝多芬随后曾为维加诺创作过《普罗米修斯》。从服装到发式，从糖果到雪茄，一切都带上了他们的名字。当玛丽娅·梅迪纳怀孕之时，女士们甚至流行起挺个假肚子四处乱跑来。范妮·埃尔斯勒（1810—1884，奥地利舞蹈家）在美国逗留过两年之久，尽管她原来只准备呆两周，因为新世界第一次熟悉了伟大的芭蕾表演，而观众的激情是不知边际的。安娜·巴甫洛娃（1881—1931，俄国舞蹈家）的走红曾使得巴甫洛娃牌的香水和长袜走俏。德国人曾称依莎多拉·邓肯（1877—1927，美国舞蹈家，“现代舞之母”）为“神圣的依莎多拉”，并且盛况空前地抬着她走过柏林的条条街道。

要罗列出对那些令人心醉神迷的舞台名流之过分崇拜，实例之多真使得这一页纸的篇幅显得太小太小！但俄



47．这是 1842 年出版于维也纳的一本剧场杂志上的卷首插图，表现了芭蕾迷们的举动。题记写到："小心点儿，别把鲜花扔到低音提琴上了！"（作者供稿）

国的芭蕾舞迷在浪漫主义时代可谓一个相当特殊的类型。从根本上说，他们崇拜的是芭蕾，并且带着多种疯狂的倾向。此时此刻，很难说他们对芭蕾的爱，到底是因为爱上了芭蕾女主角的形象，还是芭蕾女主角的肉体形象将他们吸引到芭蕾那神秘莫测的种种潜能之中。但毫无疑问的是，不能将舞蹈本身所具有的肉体特征及其潜在的性感属性从芭蕾舞迷的印象中抹去。

1700年间，俄国人的生活条件接近于中世纪。然而，彼得大帝（1672—1725，俄国沙皇，1682—1725在位）将巴罗克的时代和西方的文化强加于他们，就像1917年的俄国革命在两代人之内将一个农业民族变成了一个技术民族那样。对俄国的统治者们来说，强加于这个民族身上的强度、牺牲和残忍的艰难困苦，从来都是无所谓的事情。1700年，俄国还是个落后的国家。一个半世纪之后，它却产生出像托尔斯泰（1828—1910，俄国小说家和思想家）、陀思妥耶夫斯基（1821—1881，俄国小说家和思想家）、果戈里（1809—1852，俄国作家）和普希金（1799—1837，俄国诗人）这样的巨匠来；而在一种千旋百转的高贵迷雾中，又产生出了芭蕾舞迷们。

彼得大帝此前曾在西欧的几个首都观摩过芭蕾和假面舞。他本人热爱跳舞，而与他同时代的人们曾这样议论过他："他完成的击腿跳动作或许能使任何舞蹈大师都产生嫉妒。"很快，欧洲的宫廷之间就发生了这样的转变：圣彼得堡跳起了最为高雅的小步舞。1703年，他下令在克里姆林宫附近修建了一座木结构的剧院。在剧院被烧毁后，他又立即建造了一座新的剧院。他亲自安排过许多舞会。在等级制度的社会结构中，尤其是在当时的俄国，男性的朝臣们总是随时准备去模仿皇帝，而上至整个贵族阶层，

下到富裕的地主们，以及未来中产阶级里那些尚未形成的巨头们和那些有钱的贵族们都不例外。而女子们——从最高阶层到最低阶层——的抵抗很快就被粉碎：彼得大帝命令自己的卫兵们将任何敢于藐视和逃避他的邀请之女子都拉进舞会。女子们一直被看作是二等人，因此已习惯于根据命令四处奔忙和言听计从了。

换句话说，彼得大帝开始以俄国的方式去西化俄国了。

所有模仿彼得大帝的君主们都同样地沉醉于舞蹈之中了。皇后安娜·伊万诺芙娜规定，所有军事院校的学生必须向她从法国、意大利和德国聘请来的芭蕾大师学习舞蹈课程。在她当权期间里的 1735 年，创立了俄国帝国舞蹈学校，即后来基洛夫芭蕾舞团的发源地。从那时起，对舞蹈的兴趣无论是在圣彼得堡，还是在莫斯科，都从未减退过。舞蹈很快就被俄国用作玩弄政治游戏的一部分。人们公认，没有什么比盛大的节日舞会更能为扩大国家的影响服务了。

1762 年，当叶卡捷琳娜二世（1729—1796，俄国女皇，1762—1796 在位）登基时，其加冕典礼就是一个盛大的舞蹈场面，而为了这个盛大的场面曾雇佣了大约 4 000 人。负责安排这些节目者都是一流的芭蕾大师，如意大利的加斯佩罗·安焦利尼（1731—1803，意大利舞蹈家、编导家、芭蕾大师和作曲家）、法国的查尔斯·勒皮克（1744—1806，法国舞蹈家和编导家）和维也纳（具有荷兰血统）的弗朗茨·希尔韦尔丁（1710—1768，奥地利舞蹈家、编导家、芭蕾大师和教师）。勒皮克是诺维尔的学生，在路易十五的巴黎曾有“舞蹈的阿波罗”之美名。他在俄国度过了若干年头（1786—1798）。俄国在当时已经因其怪才

而闻名于世，而格列戈里·波将金公爵（1739—1791，俄国政治家和叶卡捷琳娜二世的宠臣）当然是所有奇才中能力最强且最为出类拔萃者。就他在逝世前不久举行的一次轰动一时的宴会而言，“过分铺张”可谓恰如其分的形容词。勒皮克应邀为他组织了这次宴会，耗资据估计高达 50 多万卢布。此举是否为波将金重获女皇的宠爱，并推翻她那个新的和最后的宠臣之宏大举动之一呢？再者，既然波将金在当时正忙于征服土耳其帝国，此举是否为一个象征权势的姿态，并且向法国表示，俄国即使在崩溃的边缘之上，也照旧能够在舞蹈上展示出辉煌？不过，究竟是何原因并不要紧，反正都是在铺张上不惜一切代价罢了。

贵族和政府的官员们、军队的高级官员们，以及富裕的地主和奴隶主们，都从沙皇及其贴身侍从们那里得到启示。自从彼得大帝发现了自己对舞蹈的热爱，并喜欢在自己的皇宫剧院里上演舞蹈作品，全国上下其他所有极为佩服他的人们都开始像沙皇那样去做。这种家庭剧院很快就出现在全国各地。每个贵族和地主都从自己奴隶的女儿们中间选拔出小小的芭蕾女主演来。

曾于 20 世纪 40 年代创办了《舞蹈新闻》的阿纳托尔·丘乔伊（1894—1969，美籍拉脱维亚舞蹈作家、编辑家和批评家）指出，“引人注目且身材匀称的人们从家奴们或孤儿们中间选拔出来，组成了一个奴隶芭蕾舞团，以飨来宾。由于表演者都是些奴隶，因此很少支付工资，而一旦某个地主在自己的家奴中间发现了一个美貌超群的舞蹈演员时，便常会将其出卖或捐献给政府的帝国剧院。这些女孩子们中有个名叫保利娜·科瓦列夫斯基的，她成了俄国的第一位芭蕾领衔女主演。她自诩为“美珠”，据

说她戴的一串项链价值十万卢布，众所周知，贵族中颇有势力的男子们对芭蕾中的女孩子感兴趣，并将芭蕾视为一种为上流阶级所独享的艺术形式。这就在宫廷的明争暗斗与学校的阴谋诡计之间形成了某种相互的联系。大约在19世纪中叶，家庭剧院遍布俄国，多达数千座之多。对芭蕾的狂热无论在数量上，还是在热度上，至此都达到了一个顶点。

人们常常提出这样一个问题：最初作为封建主义的造物和上流观众的戏剧之芭蕾，如何能在1917年的布尔什维克革命之后存活了下来呢？这是由于在舞蹈演员中，令人吃惊的大多数都总是出身于社会底层的，因此，这种艺术形式从未被看作是贵族的或资产阶级的东西。谁也没有询问这些前奴隶的女儿们到底一直是在为谁跳舞，而只注意到这些舞蹈演员都是何许人也。相同的情形是法国革命，这是芭蕾轻而易举地加以克服的又一个历史障碍，尽管它不得不忍受若干因宣扬理性和革命而显得枯燥无味的编导概念。但是，这些荒诞无稽的美学歧路带着逝去的愤怒和激情进入了一个新的世纪，而芭蕾则步入了自己那传统的轨道。

当人们意识到圣彼得堡和莫斯科的帝国剧院最初是为了给皇室寻欢作乐才设立的，为了给老百姓的利益只是经过三思而后的结果时，俄国革命对待芭蕾的态度就更加令人吃惊了。在法国革命动摇了西方各国的封建主义基础很久之后，这种基础在俄国却依旧非常活跃。负责剧院的不是一位剧院里的专业人员，而是一位由沙皇任命的朝臣。朝臣们和身着制服的男子们占据了至高无上的地位。皇帝身边的人们范围极广，他们全体到场时可以轻而易举地坐满那三座经常上演芭蕾作品的剧院，尤其

是马林斯基剧院，其中大约有 2 500 个座位。在这两个城市里，芭蕾的门票在开演前数天多便一售而空，而仅有少量的楼上和顶层座位出售给普通百姓。预订正厅前座和楼上包厢的订户构成了芭蕾舞迷们的中坚部分，他们从不会错过某位受宠芭蕾女主演的任何作品或任何表演。

在弗拉基米尔，捷利亚科夫斯基出版于 1924 年的《回忆录》中，有这样一个代表性的段落描述了芭蕾舞迷们。捷利亚科夫斯基是帝国剧院在革命前的最后一位院长，曾身居此职达 15 年之久。芭蕾舞迷这个内心保守的群体总是妨碍他竭力进行的每次改革，他就此写下了许多并非过分取悦于人的东西：

> 最有权势和最为显赫的芭蕾舞迷们在演出的当晚享有专门的特权……每次幕间休息时，他们都聚集在负责剧院政策的领导人的办公室里……热烈地讨论着芭蕾中的事情……这种谈话总是始于对某位女性名演员的分析……新演员们得到了特殊的注意……当一位新演员登台之时，这些芭蕾舞迷们会详尽地分析她的双腿和双脚（即大小和形态）、双肩、腰部、她的整个身段、她的面孔、微笑、控制手臂的方式、一个舞段结束时的平衡、自我控制和信心等等。总而言之，一切都得到了详尽的分析和评价，而这些讨论总是要记录下来，并以此为根据去决定一位新演员的发展前途。马里于斯·佩蒂帕（1818—1910，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师，“古典芭蕾之父”）对待芭蕾舞迷们总是非常友好……这些享有特权的人们跟着佩蒂帕进入排

练厅，坐在镶着镜子的墙壁旁，并且同意他为某一部特定的芭蕾舞剧所作出的舞蹈演员人选。人们可以想象是什么动机导致了对这个或那个女孩子的选择……这些芭蕾舞迷们同佩蒂帕和新闻界紧紧地站在一起，但对于任何无法接受的人选则会表示明确的意见……。

到了1880年，这些芭蕾舞迷们形成了一个组织严密的群体，并在政治和艺术上带有极端保守的倾向性。他们的所作所为使人感到仿佛芭蕾是为他们所有一般，他们抱怨任何可能影响其地位的变化，反对艺术改革或用一个新的舞蹈变奏去替代一个熟悉的变奏。

对于这些芭蕾舞迷们，我们可以各持己见，但却绝不应低估了他们的力量。那位从剧院一直到家中床上都在爱慕着舞台上那芭蕾女主演的政府官员，那位小巧玲珑且两眼朦胧、站在后台门前并期待有朝一日能从此一步跳进某位崇拜者怀中的芭蕾女主演，还有那位用自己的语言，以散文或诗歌的形式，并在对芭蕾和芭蕾女主演的敬仰中超越一切现实羁绊的诗人，这三种类型的人就是这门艺术的恩人，是他们将它从一场演出带到下一场演出，一直持续了几十年和几百年之久。然而，他们或许并未意识到对现实中种种限制的蔑视，以及对一种充满了彼界甜美之光和动人之美的神话生活之寻觅。

童 话 的 世 界

沉醉于舞蹈之中的许多作家们——从琉善（约120—

约 200，古希腊讽刺作家）到科克托（1889—1963，法国作家和设计家）——一直是令人吃惊的。很难称欧里庇得斯（约前 480—约前 406，古希腊三大悲剧家之一）、苏格拉底（前 469—前 399，古希腊唯心主义哲学家）、柏拉图（前 427—前 347，古希腊客观唯心主义哲学家）和维吉尔（前 70—前 19，古罗马诗人）是芭蕾舞迷，但他们却意识到舞蹈那根深蒂固的起源，并且讨论过它在美学与伦理上的种种原则。与舞蹈打过交道的作家和诗人们本是这种稍纵即逝的艺术形式的精神支柱。

那些对任何剧场形式的舞蹈从未产生过足够喜爱的人们，本是同样一群很少被人发现在某个僻静的角落里读诗的人们。因为舞蹈如同诗歌，能够穿透我们感情、狂想和梦幻的神秘世界。

在诗人的内心深处，永远有一颗孩子的灵魂。无论是孩子，还是诗人，都的确在童话的世界里，在一个弄假成真的世界里无拘无束。王子在嘹亮的号角声中登台，一群睡美人由一个吻而惊醒，一头野兽在另一位美人面前变成了一位王子，小小的灰姑娘战胜了人类中的丑陋和邪恶，而一位俭朴的村姑受到一个朝三暮四的男子之欺骗，便加入到一群精灵之中，去报复能在丛林中捕获的所有男子们，并使他们舞到死亡为止。一切都是弄假成真的，从滋润甜美的狂喜到抑扬顿挫的悲哀，从令人不可思议的造物到使人毛骨悚然的怪物，莫不如此。

童话本是浪漫主义的侍女，是文学对人类飞离现实的赞美；没有它，古典主义和浪漫主义芭蕾舞剧就会迷失。但视觉的优美和感觉的激动无法存在于真空之中。泰奥菲勒·戈捷（1811—1872，法国诗人和作家）是浪漫主义芭蕾舞剧的悲剧代表作《吉赛尔》的作者，他清醒地认

识到，一部芭蕾舞剧需要一个故事，“为了使芭蕾舞剧具有某种可能性，其中的一切都必须是不可能的……传奇、童话故事、印度大麻和鸦片造成的梦境，一切超乎可能范畴的狂想都是芭蕾舞剧的真正范围”。尽管浪漫主义芭蕾舞剧强调并最终滥用了单纯的高难舞蹈技术，但各种类型的芭蕾舞剧却通常被当做了童话的芭蕾舞剧。

那么，对浪漫主义芭蕾舞剧发生的最强大影响来自文学资源吗？举例说吧，文学的影响当然是无法在音乐中找到的。芭蕾舞剧似乎能够从微不足道的音乐中获取灵感，但柴科夫斯基（1840—1893，俄国作曲家，芭蕾舞剧《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》的作曲家）、德利布（1836—1891，法国作曲家，芭蕾舞剧《葛蓓丽娅》和《希尔维娅》的作曲家）和格拉祖诺夫（1865—1936，俄国作曲家，《雷蒙达》的作曲家）的音乐则是例外。最没有灵气的音乐也是可以为芭蕾舞剧所接受的，只要它的节奏可为芭蕾女主演提供旋转和跳跃的依据就行。最重要的是，要使她能够在同芭蕾与生俱有的高难技术中光彩夺目。

当1832年诞生的《仙女》带来了浪漫主义芭蕾舞剧的伟大突破之时，某些影响便可以立即找到。更加直接的灵感来自传奇剧（这个术语原指用音乐伴奏的说白，因此曾被译为“音乐话剧”；可以是一部完整的戏，也可以是歌剧中的一场；后来得到延伸，泛指狂热的或情节耸人听闻的戏剧和电影，因此也可译作“传奇剧”或“情节剧”）。剧场同所有艺术一样，在法国革命之后就一直保持着新古典主义的风格。老百姓前去观看当时流行在巴黎舞台上的东西；歌剧、杂耍、感伤喜剧，更有那传奇剧。

传奇剧流行了很长一段时间。很晚之后，埃米尔·左

拉（1840—1902，法国小说家）称之为“浪漫主义戏剧的中产阶级后裔”，而实际上，他最好应该将浪漫主义戏剧当做传奇剧的中产阶级后裔。在所有传奇剧的作者中，最为炉火纯青者当属德国人奥古斯特·弗雷德里克·费尔迪南德·冯·科策比（1761—1819，德国剧作家），他撰写了大量出类拔萃的剧本，这些剧本曾轰动过许多国家的许多舞台。

传奇剧采用了定型人物，他们的面孔都用黑白颜色加以描画，并且被抛入那种真实性已达到现实的可能极限之情节中，常常成为情节本身的漫画，并将所期待的东西放在毫无希望的地方，使之走向荒诞的边缘。这些戏剧的基本主题是让善良之人因那些邪恶透顶之辈而饱受一切能够想象出来的盛衰荣枯，但总有一个模式化的、善良战胜邪恶的欢乐结局。两代剧场观众已经学会了去接受舞台上的非理性化的和红极一时的东西，这些东西对他们的视觉感受力发生了作用，并使他们敏感起来，以便能够接受经过强化了的刺激物，这样到头来，邪恶与古怪之流、神秘与中世纪的恐怖、一个充满了仙女们和鬼怪们并令人想入非非的世界，就似乎要成为戏剧演员的常规食品了。浪漫主义芭蕾舞剧就是从这里步入我们中间的，它随身带来了对超自然的效果和荒诞可怕的热爱，以及对用非真实手段处理戏剧真实的热爱。瓦尔特·斯格特（1771—1832，苏格兰小说家和诗人）以其对苏格兰历史中偶发事件的鉴赏力，不知不觉地为它做出了贡献。他的《祖父故事集》来自其祖国的故事，仅在浪漫主义芭蕾舞剧的处女作《仙女》上演的前几年才出版。难道这出芭蕾舞剧的背景也是苏格兰高地，并带有一种中世纪巫术味道的现象，纯属巧合吗？

早在浪漫主义芭蕾舞剧诞生之前，传奇剧就达到了大红大紫和精美异常的高度。吉尔贝·德·皮克塞雷古（1773—1844）以法国人的精神发展出了这种戏剧形式。他的《神秘的孩子》上演于1800年，并立即博得了世人的欢心。皮克塞雷古赋予了传奇剧以其最后的面貌，尽管他远不如自己的德国同行科策比那么多产，后者的生活就像其200多个剧本那样充满了浪漫和传奇的色彩。科策比乃一家单人开办的传奇剧工厂，这家工厂可以按照要求交货。和他一样，另一位德国剧作家弗里德里希·马克西米利安·冯·克林格（1752—1831）也撰写过不少剧本。他的男主人公都是些浪漫传奇中的梦幻式形象：受情节驱使、头脑发热的男子，具有强烈的信念和巨大的潜力。克林格笔下的早期剧本是反对陈规旧套和人的命运的；这些剧本的写作速度极快，可以说是一挥而就，并且诞生于一阵狂热的陶醉，而这一切恰好是那个时代的特征。弗里德里希·席勒（1759—1805，德国诗人、剧作家和早期浪漫主义学派历史学家）的第一部戏剧《强盗》塑造的是一位罗宾汉（英国中世纪传说里的绿林好汉）式的人物。约翰·沃尔夫冈·冯·歌德（1749—1832，德国启蒙运动的诗人、作家和戏剧家）在其剧作家生涯的开端，就选择了一个中世纪的人物——《葛兹·冯·伯利欣根》作为主要角色。更有《浮士德》这部纠缠他一生的作品，这个故事讲的是一位著名的中世纪魔术师，而这部剧作则在戏剧化的哲学中达到了最高的成就，并且以若干不同的版本步入了芭蕾舞剧和歌剧之中。

渴望一切中世纪事物中的神秘气氛，乃浪漫主义化的旧日的一个典型特征。传奇剧的精神深深地置根于哥特式的小说之中，因为这种小说是18世纪后半叶颇为流

行的文学娱乐形式。这些小说的特点为暴力和恐怖，欣赏的是某种理想化了的中世纪形象，以及哥特式建筑那高耸入云和圆形拱顶的辉煌，还有月夜景色中的那些幽暗古堡。

正是这种场面的形象出现在歌剧《恶魔罗勃》中，并最直接地导致了《仙女》的问世。这出歌剧是由一位名叫雅各布·利布曼·贝尔（1791--1864）的德国人作的曲，他在赴伦敦和意大利旅行之后定居于巴黎，但在此地的作曲工作屡遭失败。1831 年，他易名为贾科莫·迈耶贝尔，并撰写了这部歌剧，这也是他的第一部法语歌剧，其文学台本由尤金·斯克里布和德拉维涅撰写。该剧暴风骤雨般地占领了巴黎，并且成了法语大型歌剧随后几十年间的榜样。其影响巨大，因为经过了精心策划，足以吸引当时盛行的浪漫主义对中世纪精神以及超自然和恐怖现象的趣味。此外，它还因其极端奢华的舞台布景，而萦绕于巴黎的歌剧爱好者们的记忆之中。

这个事件恰好与巴黎歌剧院管理机构的变更同时发生。路易·韦龙博士此刻成了这座歌剧院的掌舵者；他是一位躲在艺术主张和美学姿态背后的精明实业家，一位对于歌剧院习以为常且错综复杂的阴谋从未失控过的强者。他经常坚持要在芭蕾舞剧中回避任何严肃的题材："戏剧、各种各样的喜剧都不属于编舞的范畴。观众首先需要的是各种各样的东西。"情况很可能就是如此——就像今天这样。但在戏剧史上的某些时刻，常常在这种不纯的艺术形式中发生一些意料之外的事情——艺术则通过其自身存在且激动人心的单纯动势而大获成功。而这种情况也发生在《恶魔罗勃》和《仙女》中。

歌剧和芭蕾舞剧总是需要各自的保护者的。或许，路

易·韦龙非常了解歌剧院的赞助者们，即那些中产阶级中的贵族们。他在迎合他们的趣味之同时，无疑也促进了其趣味的形成。海因里希·海涅（1797—1856，德国诗人和政论家）在撰写其法国状况的报道时，也承认了有钱的剧场观众对当时现状的趣味："大多数人们去歌剧院，为的是要观看一场盛大的演出，而只有当优美的布景、服装和舞蹈演员们抓住了他们的注意力，以致于使他们完全忘却了优美的音乐时，才会心满意足。"

他们或许曾热情洋溢地为令人叫绝的布景和高难技术的舞蹈而鼓掌，但歌剧院的院长则希望能够为观众提供这两者。《恶魔罗勃》引发出了两部芭蕾舞剧，其中之一便是名声颇大的《修女们的芭蕾舞剧》。其布景获得成功，而服装的优美则属罕见。整个群舞的队伍是在芭蕾舞史上第一次穿上那种半透明的全白衣料，并采纳了细腻精巧的形态，以便每时每刻去唤起某种神秘莫测和飘飘欲仙的感觉。这种永不消失的白色和透明薄纱的妙不可言赋予观众一种全然解脱的感觉；当观众意识到自己已被带走时，便产生一种惊人的效果：仿佛其自身的存在于无意之中变成了不存在似的。这可是一种新型的剧场经验，当地方言称之为咕咚一声便获得的成功。

就这次成功而言，是因为路易·韦龙采纳了阿道尔夫·努里的这样一个主意：创作一部大型的芭蕾舞剧，并将其焦点放在某种飘飘欲仙的东西上，使用一个巫婆和一条魔巾，其背景是远离任何众所周知的东西，其主题则是童话气氛中的某种超自然的东西。他信任了服装设计家尤金·拉米，并且希望皮埃尔·西塞利的布景观念能够得到新的成功。事实上，他将给予两者的信任也给予了该剧编导家的女儿玛丽·塔里奥妮（1804—1884，父为意

大利人、母为瑞典人的舞蹈家，浪漫主义芭蕾舞剧的处女作《仙女》的女主演）。塔里奥妮曾于1827年在巴黎歌剧院首次登台，并在以一出《仙女》大获成功的五年前，就受到了观众的极大爱戴，而且作为领衔芭蕾女主演已经闻名于世。韦龙打赌要再现《修女们的芭蕾舞剧》的成功，而他那打的赌则得到了可观的报偿。

阿道尔夫·努里是巴黎歌剧院的一位男高音，他找到了恰如其分并包含一切必要成分的故事。他算不上是位伟大的剧作家，就像让·施奈佐菲尔不是一位令人难忘的作曲家一样。但重要的永远是，剧作家从什么来源中吸取自己的想法，并怎样处理这些想法。努里找到了当时能够找到的，也是最符合逻辑的来源，即从一个芭蕾舞剧剧本中找到了所需要的观点，并且做了令人叹服的处理。

查尔斯·诺迪耶（1780—1844）在法国浪漫主义运动的发展中，起到了一种引人入胜的作用。他是一个聪明的小人物，却不是一个容易相处的人。但他有着超凡的魅力。他是一位小说家、植物学家、新闻记者、语言学家和藏书家，到了1824年，他还作了巴黎兵器图书馆的馆员。他在隶属于这座图书馆时，曾吸引了最为重要的艺术家们和知识分子们，如雨果（1802—1885，法国作家）、圣-伯夫（1804—1869，法国批评家）、大仲马（1802—1870，法国作家）、拉马丁（1790—1869，法国作家和政治家）、维尼（1797—1863，法国诗人、小说家和剧作家）、巴尔扎克（1799—1850，法国作家）、德拉克洛瓦（1798—1863，法国画家）、李斯特（1811—1886，匈牙利作曲家）和戈捷等等。

诺迪耶很快就使自己成为浪漫主义运动的幕后领袖。阿尔弗雷德·德·缪塞（1810—1857，法国诗人、剧



48. 玛丽·塔里奥妮（1804—1884）表演的《仙女》。（法国文化机构供稿）

作家和小说家）称他的沙龙为“浪漫主义的作坊”。诺迪耶比大多数造访其沙龙的艺术家们的年岁大一些，并实际上成了他们的导师和赞助者。他曾将浪漫主义解释成“审美鉴赏力的自由解放”，而他的确指的是由趣味所左右的彻底解放，或者是由某人自身欲望驱使的彻底解放。他对人类的成就通常表现出一种非常挑剔和傲气十足的态度。他将自己看作是一位知识分子、一位文人，而只有在万不得已的情况下才上歌剧院去。从我们能够在各种报道中得到的材料来看，他似乎还将芭蕾舞剧蔑视为一种为五官挠痒的二三流艺术形式。但命运却决定了他的小说之一，出版于1822年《特里比：或阿盖尔的淘气小妖精》居然引起了努里的注意，而这个阿盖尔的小精灵则成了芭蕾舞剧《仙女》的来源和灵感。

努里的芭蕾舞剧版本在情节的戏剧性上要比诺迪耶最初的故事强烈得多，在这个故事中，特里比是个男性的精灵，他使自己附体于一个渔民身上，爱上了他的妻子，并且为她不遗余力地效劳。诺迪耶的故事也吸引了其他一些作家，其中包括乔治·迪·莫里耶，他搞出了自己的《特里比》。在他的版本里，年轻的特里比（此时成了个少女）落到了自称斯文加利的匈牙利音乐家手中，而斯文加利这个名字在该世纪末则成了家喻户晓的词。特里比在斯文加利的魔咒作用下，变成了一位名扬天下的歌唱家。在她于英国举行的一场音乐会上，斯文加利一如既往地坐在包厢里，但突然间死于心脏病，也就在同一时刻，特里比永远地失去了她的歌喉。

在这三个版本中，我们首先发现了超自然的特征、爱情的力量，以及对从日常生活跃入未知世界的梦幻之渴望这三种成分。

《仙女》的故事说的是詹姆斯这位年轻的苏格兰男子，他的思想似乎处在分离状态中，而他的精神则是处在某种心神不定的状态中的。他对自己的恋人埃菲所提供的那种中产阶级的背景，似乎不那么无拘无束，尽管他本来是应该去娶她为妻的。

作为历史背景，我们应该记住这样的事实：1830 年，也就是在《仙女》上演的前两年，学生们和工人们曾使一场革命丧失在日益兴起的中产阶级手中，而后者则逐渐地代替了疲惫不堪的贵族阶级。一批心情沮丧的青年面对着机器日益侵入他们的日常生活的现实，诸如乔治·赫尔韦格和乔治·比希纳这样的造反者和诗人，则成了被梅特涅手下那些臭名昭著的警察所残酷搜捕的难民。

我们在詹姆斯身上发现了浪漫主义的典型性问题：关于自己对埃菲的爱，他似乎极有把握，但在他心灵的背后却有那种挑三拣四的感觉：他对这次婚姻是否能够成为自己一生的满足没有把握。真正的浪漫主义者总是带着对某种不同和更大目标的梦想，带着对比自己当时的生存状态更加激动人心并能得到更多补偿——以及某种悲伤的情调去生活的，而这些都是他既无法找到，又无法解释的种种原因。

这是詹姆斯所梦想的另外一种生命经验，另外一个世界。而恰好正是另外一个世界造物的仙女闯进了这个世界。詹姆斯无能为力地堕入了她的情网，而她则是彼界的化身。很明显，她非得将他勾引走不可，并得将他诱拐进丛林之中。根据传统，浪漫主义者们会迷恋于儿童的心灵，丛林则向儿童传达了某种不祥的和深不可测的东西，而他们则会被吸引到隐藏在那里的虚幻的秘密之中：风儿在树丛中演奏着声音凄惨的交响乐，森林中的各种动

物和未知生命无处不在地隐藏着。自然永远向浪漫主义者们捧出一把通向神秘自由却不可思议的钥匙。

詹姆斯别无选择，他必须跟随着仙女进入她的丛林。他在那里才发现自己是孤身一人，只有自己那种种虚幻的欲望与他为伴。每当他接近了她，并足以触摸到并且拥抱她时，她都会逃之夭夭。故事发展到此时此刻，超自然的成分中又加上了某些超人的东西。詹姆斯见到了他的女巫(正像俄狄甫斯曾与其斯芬克司邂逅那样)。至此，我们面对着一个童话的世界，而女巫们则属于中世纪精神和丛林的形象。魔鬼或某种富有魔力的东西在浪漫主义时代的面貌就等于古代解围之神的概念，或者后日的骑马信使，或者一部同时代出色的戏剧中第四幕中的大团圆结局。更有，“富有魔力的”这个词在19世纪30年代曾经非常时髦，就像今天的“神经过敏”一样。这个词被滥用，总是用来指人类生存中某种错误的东西——也是男主人公又一种形式的傲慢——某种可能干扰他的生活和谐的东西。

这个名叫马奇的女巫给了詹姆斯一条围巾，并建议他将围巾披在仙女的肩上。然后，她就永远是他的了。但是当他将那条围巾抛向她的肩上时，她的翅膀却掉了下来，而她则死在了仙女姐妹们的怀里。在浪漫主义的语言中，翅膀象征着生活中狂喜的瞬间，象征着飘飘欲仙的美，但也象征着我们梦想的实现。詹姆斯无法将现实与自己的梦想统一起来。我们难道能够经验或生活在自己现实的梦想之中吗？那条逼迫我们回到现实中去的魔巾所具有的危险将永远存在着。在这部芭蕾舞剧的大多数版本中，我们总能在结束时，看到埃菲在背景中的过场，并准备嫁给另外一个男子。又一位浪漫主义的男主人公遭

到了失败，而日常的生活则依旧赢得了凯旋。

小精灵、善与恶的仙女、各种幽灵乃童话中的惯用手段。仙女是一种想象出来的特殊造物、没有灵魂的生物和基本上在空中飞行的生命。既然他们被看作是生活在空气之中的，那么，我们的想象力就不得不目睹他们插着翅膀了。仙女们都是轻盈洁白的，并当然地表现为发光体了。她们是那种不可企及物的推销员，是浪漫主义男主人公的梦幻形象。

发明这些造物的是一位属于另一个时代的伟大的浪漫主义者：特奥夫拉斯图斯·邦巴斯图斯·冯·霍恩海姆（约1493—1541）。他希望别人称其为帕拉塞尔瑟斯博士，并且选择了这个名字去表示自己胜过塞尔瑟斯一筹，塞尔瑟斯是公元2世纪生活在亚里山大或罗马的折衷主义时期的柏拉图主义者，更是第一批打倒偶像崇拜者之一，并代表了最为强大的异教去反对基督教。帕拉塞尔瑟斯希望使塞尔瑟斯对当时一切成规和标准的反叛相形见绌。他是那些将自己的种种梦想推进到实现的边缘之上的浪漫主义者之一。作为一位文艺复兴时期的浪漫主义者，他没有什么不健全的地方。他的梦想具有某种敢想敢为的勇气，而这正是文艺复兴时期的特点。帕拉塞尔瑟斯还将各种物理科学与炼金术融为一体，但在他在准备以鸦片、水银、铁、硫黄、砒霜和硫酸盐配制新型药品时，便踏上了正确的道路。

帕拉塞尔瑟斯或许没有发现哲学家们的里程碑，但却近乎接触到了它。他依旧遭受着中世纪的各种观念之折磨，想要从过去中解脱出来，并从未放弃与明天的奇迹相遇的希望。惟有这样一位勇敢的梦想者，才能想象出那个想入非非的，他称之为“仙女”的造物来，而时间则是

在这位仙女溜上那虚实结合的格式塔舞台和剧场观众心田的300年前。应该加以强调的是，帕拉塞尔瑟斯笃信，人们和宇宙是不可分割的，就像一切曾经活着的生命体的精华离不开这些生命体那样。如此，不足为怪的是，他还应该笃信仙女般的造物具有从一种生命状态转化到一种非生命状态的力量，以及从一种非生命状态转化到一种生命状态的力量。就某种神秘莫测的意义而言，这不过是精神再生的最终原则罢了。而这在他那饱经沧桑的痴迷状态深处，就是浪漫主义男主人公的最后欲望和最后希望。

我们处在一个童话世界里，这个世界赋予了浪漫主义芭蕾舞剧以其生存的理由，即囊括其思想的“阿拉贝斯克”（一侧腿脚支撑地面，另一侧腿脚向后伸展，两臂打开的造型，芭蕾舞的规范动作之一）和隐藏其道德的“皮如埃”（一只脚立脚尖或半脚尖为支撑点所做的整圈旋转，芭蕾舞的规范动作之二）这件外衣。如果以为童话仅是为儿童撰写的，那就错了。童话的写作为的是我们大家内心中的儿童，而童话的流行或多或少要依赖于历史的情调。寓言总是被作家们用来传达某种道德的秘密。拉方丹（1621—1695，法国寓言作家和诗人）曾将道德称作“寓言的灵魂”。从伊索（约公元前620—前564，古希腊寓言作家）到乔治·奥韦尔（1903—1950，英国讽刺作家），作家们曾在遥远的国度中描述过异想天开的情形，并常常运用了动物或无生命体，去传达某种尘世间的智慧。动物是儿童的朋友，而儿童则在动物身上看到了具有人性的造物。对于成年人来说，童话是无法避免的隐喻。就讲述简单的寓言来说，拉方丹是一位炉火纯青的大师，

曾走红于法国宫廷直到17世纪末为止；而查尔斯·佩罗(1920—　　)则讲述过《睡美人》、《灰姑娘》或《蓝胡子》等为人所熟悉的故事，所有这些故事都是芭蕾舞剧的素材。

陌生的造物形象至今依然萦绕于人们的心间，而我们有些人则依然被来自太空的各种物体搞得疑惑不解。事实上，我们的科学进步越是令人不可思议，我们就会越是相信那些令我们的内心和我们的技术手段困惑的自然奇迹。在以往的日子里，曾经活跃着这样一种模模糊糊的概念：除了人类之外，还存在着其他的造物：没有灵魂的造物以某种虚幻的方式真实地存在着，拥有着魔幻般的技巧，并且为我们既行善又作恶。他们得到了各种民俗学的特征。有时候，他们具有一种孤僻的本性，就像爱尔兰的矮子妖精那样。山洞巨人、牧神、森林女神和海洋女神活在我们的记忆之中，并在剧场舞蹈中发挥着重要的作用。鬼怪从未停止过追随人类和文学，而随着基督教力量的日益增长，魔鬼拥有了人类恶魔的各种最奸险的特点。各种剧场艺术总是表现出恶魔的某种弱点。人们只须浏览一下浪漫主义芭蕾舞剧的早年保留剧目，就能发现像《跛子魔鬼》、《多情魔鬼》、《混世魔王》和《恶魔罗勃》这样的标题。

童话再次进入了文学兴趣的前沿，其中带上了18世纪的变迁，带上了卢梭所强调的儿童在道德和智力上的自立需要，带上了浪漫主义者将儿童心灵当做神秘的生成来源之迷恋。浪漫主义乃童话的沃土。但这种文学的风格惟有在超越了儿童的感受性，以其比喻来触动我们的生命经验，并与此同时与我们一道逃进那种业已失去了的天真状态之中时，才能证明其生命力。

在为数众多的童话作家中，要数俄国的伊万·安德烈耶维奇·克雷洛夫的名气最小。他在于1809年翻译了《拉方丹寓言集》之后，曾撰写过九本寓言。他的故事具有一种地道的民族特征。除了身为俄国最精采的童话讲述者外，他还是一位浪漫主义男主人公的原型——并且带有一种俄国的口音。克雷洛夫在圣彼得堡的各个沙龙里可谓大受欢迎。他在那里扮演着一位波希米亚人的角色，登场时总是衣衫褴褛，仿佛不修边幅和邋里邋遢便是天才的商标。他自我陶醉并且自我中心，因此谁也无法确知下一次能够从他那里得到些什么；他用这种姿态来保护自己。在宴会上，他可以得意洋洋地正襟危坐，好似在流露出自己的极不耐烦，也可以出言不逊，并且还恶语伤人。

克雷洛夫和普希金一道同属热烈的芭蕾舞迷行列。浪漫主义芭蕾舞剧从其最开始的阶段，就紧紧地抓住了这些诗人们的心。1801年，当查尔斯·路易·狄德罗（1767—1837，法国舞蹈家、编导家和教师）应邀从巴黎前往圣彼得堡，去赋予俄国芭蕾舞剧以一种新型的编舞面貌时，普希金（1799—1837，俄国诗人）带着浪漫主义的夸张指出，狄德罗的几部芭蕾舞剧中的诗意要多于当时所有法国文学中的诗意。而在几年之后，萨尔瓦多·维加诺的几部芭蕾舞剧在司汤达（1783—1842，法国小说家）的眼目中，则已达到了奥林匹克的高度，并由此使他那本来善于分析的心灵在米兰失去了方位，误以为维加诺的作品使莎士比亚的作品都相形见绌了。当汉斯·克里斯蒂安·安徒生（1805—1875，丹麦童话小说家和作家、诗人）在《我的生活故事》中惊呼到："我在范妮·切里托（1817—1909，意大利舞蹈家）身上一定看到了青

春年华！那是一种无与伦比的美，那是一种燕子在舞蹈中的飞翔，一种精神的运动，一种飞翔！”时，也就加入了这些诗人的队伍。这是浪漫主义心灵的一次多么辉煌的跳跃啊！

汉斯·克里斯蒂安·安徒生的故事涉及的都是带有普遍性的人类问题，处理的和拥有的都是些无家可归者或局外之人的成分，而这个角色也是安徒生本人目睹着自己一生中所扮演的。他喜欢写那些徒劳地寻求幸福之人。从根本上来说，他想象着有两种人：一种是命中注定的幸福之人，而另一种则是连作梦都在渴望，但却在生活的困境中失去了幸福之人。安徒生的精神在芭蕾舞剧的浪漫主义时代精神中得到了充分的共鸣。1835年的生活对于他的意义，以及当时的芭蕾舞剧对于他的意义，都被他捕捉进长篇小说《即兴诗人》中的这些字里行间了：

> 这是一个童话的世界，一个心灵的陌生王国……我们曾到过这里——海盗们曾在这里忘却了自己的财宝，因为无人曾冒险去接近那个隐藏着财宝的地方。此时此刻，一切超自然的面貌都在现实中被清除掉，或是现实进入了灵性的世界，就像现实永远在童话的人类生活中那样，在这里，从花的种籽到我们自身不朽的灵魂，看上去都成了奇迹；然而，人类是不相信奇迹的！

我们这个时代已经从很多方面加以证明，仅在昨天还似乎是奇迹的东西，到了今天就变成了现实。我们已经学会生活在一个科幻小说的世界里，而科幻小说已经变

成了我们这个时代的童话。

芭蕾舞剧对种种故事的使用证明了其自身浪漫主义的纯粹血统。而在上个世纪最接近于浪漫主义氛围的作家便是E. T. A. 霍夫曼，他写的故事都是关于希奇古怪的言行、阴森恐怖的狂想和妙不可言的东西。他的这些故事屡次被搬上了舞台或银幕。其中有百年不衰的芭蕾舞剧《胡桃夹子》（融合了《老鼠国王》）、富于想象的芭蕾舞剧《葛蓓莉娅》、奥芬巴赫（1819—1880，德裔法国作曲家）的歌剧《霍夫曼的故事》、布索尼（1866—1924，意大利作曲家和钢琴家）的歌剧《新娘的选择》、欣德米特（1895—1963，德国作曲家）的歌剧《卡地亚克》和默片《洋娃娃》、《卡利盖里博士的小屋》。

乔治·巴兰钦在《芭蕾舞剧杰作大全》一书中，如此指出了用童话去满足儿童心理的重要性：

> 我建议给儿童朗读E. T. A. 霍夫曼的童话故事……而且一定还要给他朗读汉斯·克里斯蒂安·安徒生这位巨匠的童话故事。我指的可不是那种经过淡化了的，尤其是专为儿童翻译和简写过的安徒生或其他人的故事。优秀的童话故事总是为聪慧的人们而撰写的。儿童们则比我们许多人以为的要聪慧得多……他们不喜欢遭人训斥；而如果你尊重他们接受新经验的能力，他们才会非常地高兴。

儿童是真正的浪漫主义者。他们能够将童话当做并非真实的真实去加以体验，他们能够仅将“真实的”东西当做幻想的最终结果去加以体验。

浪漫主义的男主人公

弗利德利希·利奥波德·弗赖希尔·冯·哈登堡通称为诺瓦利斯（1772—1801，德国浪漫主义作家），是赋予浪漫主义运动以其哲学轮廓的伟大的德国诗人之一。他将童话描述成为对那“到处都是和到处都不是的家园”之梦幻。他认为“一切诗歌”的需要都是要去“类似于童话”。他的理由是：“因为诗人崇敬机遇”。童话未将他限制在任何精神的枷锁，或者任何逻辑和偶然性的包袱之中。因此，浪漫主义的戏剧家们不得不推翻新古典主义，并且反对亚里士多德那“过时了的”三一律，因此，他们崇敬莎士比亚式的天才，并且为自己富于个性的剧诗树立起了自身的种种规律。

诺瓦利斯在其最为重要的散文作品《亨利·冯·奥夫特丁根》里，创造了一种中世纪的气氛，并以诗歌的形式将其理想化。“梦幻”是那个时代的关键词之一。诺瓦利斯的故事始于男主人公的一个象征性梦幻。他是一位吟游诗人，在走过黑暗的森林并穿过险峻峡谷那长满青苔的岩石之后，进入了一个洞穴。然后，他看见了令人欢天喜地的场面：群山、溪流和清澈壮丽的天空。他睡着了，而就在产生意识的关口处，看到了一朵美丽的淡蓝色的花。就在他想去抓住那朵花时，花却突然间无影无踪了。此刻，他已完全清醒，这就意味着，他毕生都得去寻觅这朵蓝色的花，尽管他的内心深知这种寻觅将一定只能是一场空。

诺瓦利斯是位罕见的人物，一位孤僻的但却颇有灵

性的巨人，一位理性化了的浪漫主义英雄。他仅仅活了29岁。他的作品也像他的生命一样支离破碎。但从他那痛苦不堪的经历中，却诞生出了一种被他称为“魔幻般理想主义”的哲学。他那些警句般的格言证明了，他是一位幻想家。他如同匆匆过客一般地记录下了这样的话：“我不打算在此完成任何东西，我将会在开花时节夭折。”

我们常常在他的作品中，发现对人类本性所采取的神秘莫测的接近方式。“在我们的内心，或者根本没有这样一个地方，存在着那种与各种世界同在的永恒性，存在着过去和将来。外在的世界乃黑暗的世界，并将其黑暗投射到光明的王国之中。”他个人命运的特点就在于，他总是感到自己就是两个世界，即光明与黑暗，更有那生与死这两个世界的公民。然而，这一点曾是浪漫主义运动中许多人所共有的观点。人们必须与其热切的呼唤相呼应，而这些呼唤则每每是用诗歌的语言来表达的。惟有像诺瓦利斯那样真正饱受过磨难的人才会如此喊出：

> 通过赋予粗俗之物以某种高尚感，赋予平庸之物以某种神秘感，赋予熟悉之物以那种未知物的尊严，赋予有限之物以某种无限的广度，我把它们都给浪漫化了。

诺瓦利斯坚决地笃信，“我们的肉体是绝对能够置身于随心所欲的运动之中的。”这种思想在19世纪的门槛上，算得上是新奇了。如今，它已变成了一种神秘主义的陈词滥调，而我们的心灵或许会在我们的肉体存在之上外加某种显而易见——却依旧是模模糊糊——的影响。诺瓦利斯笃信人的精神在灵魂与肉体合一意义上的力

量，并预料到我们将能够随心所欲地把心灵从肉体中分开；我们将能够在最大限度上达到那种令人羡慕的经验世界的状态，那种能够决定怎样吸收感官经验，以及在什么背景中加以吸收的状态。解放我们的心灵，就是解放我们的肉体和解放整个肉体的世界。

芭蕾舞剧演员在当时的成就象征性地代表了诺瓦利斯那神秘莫测的思考。在诺瓦利斯看来，要找到肉体的自由和轻盈，首先就要获得一种灵魂的轻盈，就要将现实当做一种梦幻状态去加以经验。这样一来，便能够使得个人高尚化，并能够使他穿越肉体的世界，从而兴高采烈地迷失于这个世界之中。

人体和灵魂的轻盈这个观点使我们想起了另外两位德国作家，他们两人相隔了半个多世纪。在他们两人的天赋中，都无疑具有某种病态和颠狂。他们是海因里希·冯·克莱斯特（1777—1811，德国剧作家）和弗利德利希·尼采（1844—1900，德国哲学家）。我们在克莱斯特的身上，看到了另外一种类型的浪漫主义男主人公，他们不能应付生活，并且迷失在白日作梦中（“当我闭上眼睛之时，能够随心所欲地想象出任何东西来”），这是一位走在自己时代前面的作家，他能够穿透自己的对象，但又是一个在自己生活的失败中一蹶不振之人。死亡的形象在浪漫主义者们中间可谓心照不宣，更是诺瓦利斯的亲密伴侣；而克莱斯特则在一封信中说过，死亡不过是“仅从一个房间走进另外一个房间”罢了。当他遇见了一位身患不治之症的妇人，而她又求他杀了她时，他便与她一道自尽了。在此前不久，他曾写到：“我的灵魂痛苦不堪——我怎样才能忍受这痛苦呢——当我将自己的鼻子伸出窗外时，闪烁的日光便使它疼痛起来。”

我们对克莱斯特的兴趣有两层。他这种类型的浪漫主义英雄成了一个被描画得惟妙惟肖的例子。在他对真理的追求之中——他追求的真理不是许许多多的小真理——我们能够看到他在黑暗中的摸索，但每每提出了具有深刻洞察力的种种概念，并进入到人类机制的复杂性之中。他像哈姆雷特那样，从一种犹豫不决被抛进另外一种犹豫不决；他在一个貌似费解的世界里无能为力地迷失了方向。他是一位带着某种深深的孤独感和与社会的疏远感的浪漫主义者。

克莱斯特也曾着迷于由潜意识与肉体间相互作用所造成的问题。他写过一篇论文——这是一篇杰作——自称为《论傀儡戏》，并在其中提出了地心引力中心的问题，还抓住了舞蹈演员的无意识和头脑简单等问题。克莱斯特"充分意识到了人类的理性给自己那与生俱有和上帝赐予的优美所造成的混乱和破坏……每一种初次冲动都是无意识的，也都是美的，而一切事物一旦理解了自身，便会遭到扭曲和禁闭"。因此，"处于最精致状态的优美"可以发现于原始的本能（就像克莱斯特在其故事中表现的狗熊翻越栏杆那样），或者全然的单纯状态之中。他的结论是："倘若他能够根据自己的种种特殊要求建造一个傀儡，就能创作出一个他自己或其他任何伟大的当代舞蹈演员，甚至包括维斯特里在内都无法复制的舞蹈。"

弗利德利希·尼采在《放荡的科学》中坚持认为，"只需一个东西便足以了……'将风格赋予'某人的性格。"需要的东西是，"一个人达到对于自我的满足……无论是谁，只要对自己不满足，就会因此随时准备报复自己；而我们这些其他人就会成为他的牺牲品。"真正的浪漫主义男主人公是要报复自己的。克莱斯特就是其自己的牺牲

品。他一生都在竭力将自己从自身的精神负担中解脱出来，并饱受着自行惩罚的痛苦。尼采也几乎是终生受苦的。但他的笔所具有的那种酒神力量却带着轻盈和清晰而舞动，初而进入了模糊，终而进入了心灵的全然黑暗。尼采仅将舞蹈用作生存的轻盈之比喻。对他来说，生命艺术的本质就是舞蹈，而舞蹈演员则在其中达到了内心的自由与节奏的和谐，并且克服了生存的平庸。他在一个新浪漫主义的时代中，对浪漫主义的男主人公作了反省；他代表了一个正消亡在欢快的康康舞中的十年之创伤。

浪漫主义是一次世界范围的运动。它不是某种德国人仅为自己而发明，并沉浸于其中的东西，尽管德国浪漫主义标记的品质是最为鲜艳夺目的，并且赋予了浪漫主义以其哲学的脊梁骨。的确，法国人曾在是否拥抱这种新兴运动的问题上踌躇不前，而这种态度是与他们的思维相似的。他们在其大革命之后，便在文化上脱了轨；而一旦他们从政治的惊恐中康复起来，便倒转了方向，并竭力抓住其革命前的结构不放。

对新古典主义的复活使得新思想难以产生，也使得任何造反的声音难以听到。当时没有什么重大的作家或作曲家出现；然而，一些声名显赫的画家却出现在了法国革命之后：大卫（1748—1825）、乌东（1741—1828）、热拉尔（1803—1847）和随后的安格尔（1780—1867）等等。但法国革命却将国内有钱的买主和懂行的鉴赏家要么斩首，要么赶走。活下来的中产阶级尽管此刻已经开始取代贵族的制度，但在培植自己的明确趣味上，却行动迟缓。事实上，这个过程整整花了一代人的时间。直到 19 世纪 20 年代末，法国的中产阶级一直处在文化的统治地位上，

其实力强大得足以在第二次革命，即 1830 年的那场革命中获益，并且在其中产阶级的阔步前进中，接受了像维克多·雨果和泰奥菲尔·戈捷这样的浪漫主义者们的攻击所造成的在感觉上的轰炸。

像其他一切革命后的艺术一样，芭蕾舞剧也在巴黎歌剧院重操旧业。它沉浸于往常的浮华之中。马德琳·吉马尔——这位巴黎歌剧院多年的无冕女皇——主演了大多数芭蕾舞剧中的主要角色；她还在马克西米利安·加代尔的几部芭蕾舞剧中跳过舞。加代尔的编舞虽活泼可爱却苍白无力，因此不可能在吉马尔给予的瞬间辉煌之后存活下来。诺维尔由于厌恶自己国家历史发生的转变和自己个人的命运，而隐居在圣日尔曼昂莱，直到 1810 年逝世为止，才将自己从那悲痛欲绝的状态中解脱出来。1803 年，他在新版《书信集》的前言中写到：

> 然而，在一切艺术中，观察自然并从中吸取种种原则的结果，总是无坚不摧的。我的对手们尽管喊叫说我错了，并且反驳我的种种观点，但都逐渐地采纳了这些观点。他们与我的思路越来越吻合，并且无意识地执行了我的种种改革；而且我很快就发现，自己得到了这样一些艺术家们的支持——他们在趣味和想象上已超越其艺术一筹，并且远远地超越了羡慕和妒嫉的情绪。

即使是在交际舞中，法国也失去了领先于德国的地位以及华尔兹。随着法国革命告一段落的不仅是封建主义，好像是文化在一种悠久而最为美好的思想之后，想要

在那曾比其他任何地方都要更加兴旺发达的地方画一个句号。法语依然是德国许多侯国和公国中的外交官和每个受过教育者的语言。腓特烈大帝（1712—1786，普鲁士国王，1740—1786 在位）曾用法语同伏尔泰（1694—1778，法国作家和思想家）产生过一段理性的友情，而当拿破仑（1769—1821，法国皇帝，1804—1814 在位）穿过德国土地，并在埃尔富特见到歌德（1749—1832，德国启蒙运动的诗人、作家和戏剧家）时，歌德曾用法语大喊到："就是这个人!"

普鲁士与奥地利这两大强国使得中欧远未能在政治上得到统一，也未能在领土上进行恰当的划分。各地的一切都依然处在一种骚乱状态之中；一个新型的世界正在莱因河与阿尔卑斯山的另一侧形成。理所当然的事情是，浪漫主义最初在德国找到了最强大的立足之地。直到 1810 年，法国才变得熟悉起浪漫主义来。瑞士籍法国作家史达尔夫人（1766—1817，法国女作家，积极浪漫主义的先驱）曾在其专著《论德意志》中，对德国的浪漫主义进行了严肃的研究，并尽力使法国熟悉她在狂飙运动中发现的矛盾和狂暴力量。拿破仑认为，她以一种反法国的态度去浪漫化了德国人，下令收缴并销毁该书的法文版本。

法国在 19 世纪初唯一给予了立足之地的浪漫主义人物是弗朗索瓦·勒内·德·夏多勃里昂（1768—1848，法国作家，消极浪漫主义的代表）。早在青年时代，他就因忧郁和烦闷而成了一个游手好闲的流浪者。23 岁那年，他毫无目的地去了美国作旅游观光（他后来曾佯装去寻找过西北路线，但却仅达到了尼亚加拉大瀑布）。18 世纪 90 年代的美国在他的感觉中，一定是个最为遥远的国度。当他在访问卡尤加的印第安人时，曾惊奇不已并兴趣盎

然地发现了一位在当地遇见的法国流浪汉，他正在向印第安人教授舞蹈。这当然是个令人吃惊的事件，而这个事件却可能经常有所发生。夏多勃里昂在某种浪漫的但却不曾被毁坏的自然景色中，见到过其他印第安人的部落。他在当地搜集的印象导致了一部颂扬这些“野蛮人”生活的史诗。这些“高尚的野蛮人”在当时的浪漫主义思想和文学中，起到了极大的作用，这相似于对儿童和农民的兴趣。

夏多勃里昂设计了一幅密林深处的古堡背景——这成了许多后世芭蕾舞剧情节中的景色——而男主人公的性格则注定要在失败中变得憔悴起来。这种性格也出现在一部更有深远意义的作品《基督教的天才》里一个最令人肃然起敬、取名为《勒内》的段落中；该作品出版于1802年，处理的是一个妹妹对哥哥的狂热之爱——这个乱伦式的主题常常出现在当时的生活和小说中。他的男主人公勒内为一种毫无意义的和幻灭的观念所驱使，这一点本是那个世纪一切浪漫主义男主人公的特点，而德国人则为这种感觉创造了最佳的词语：“人类的苦闷”。

勒内这个角色对生活的完满未寄托任何希望，他是萨特的以及存在主义于第二次世界大战后的绝望之前身。而当阿尔贝·加缪（1913—1960，法国存在主义代表作家，1957年诺贝尔文学奖获得者）写到，“倘若仅要撰写人类思想的重大历史，那么，就必须撰写其一连串的遗憾和重要性的历史”之时，就仿佛是在与夏多勃里昂的思想遥相呼应一般。

早在法国人逐渐理解那个时代的情调之前，英国就推出了与浪漫主义时代背道而驰的两类人物：幻想式诗

人和象征性描绘的专家威廉·布莱克（1757—1827，英国诗人和版画家）；以及讽刺诗人和“悲观的自我中心主义者乔治·戈登·拜伦（1788—1824，英国浪漫主义诗人）勋爵。布莱克在当时几乎鲜为人知，而拜伦则给同时代人留下了极为深刻和永久的印象，结果使得历史上只要提及那种普遍与现实格格不入的浪漫主义者时，便会使用“拜伦式男主人公”一词。

即使是历史未曾给他留下其他什么东西，拜伦勋爵的畸形脚也当然地增大了他的敏感度，并迫使他去戴上自己那最为漂亮的假面；历史无休止地令人想起了人类的脆弱和自然的不完美，也使他再三地证明了自己。他不能不在两个极端处点燃生命的蜡烛。他这个人的一生都是带着逝去的爱情和理想的形象在生活的啊！他曾带着对早熟的性经验之幻灭，对命中注定的失败婚姻的不可自拔，对爱恋自己异父同母妹妹奥古斯塔的犯罪感的困扰，以及对与伯爵夫人们和妓女们数不胜数的风流韵事的回忆，徘徊于欧洲，并骚乱不安地寻求着所谓的理想。而就在这个过程中，他写下了最富于想象力的诗歌，反映出了他那多情善感的情调。他这个人可以随心所欲地变换自己的面孔，但他真正的面孔却揭示出了一个心灵破碎者的蹒跚步履，但这张面孔是很少有人看到的。

拜伦的男主人公扮演了双重的角色。一方面，他光彩照人；而在另外一方面，他又是一位我行我素的局外人，一位寻觅理想化观念的专门家。但从根本上来说——和卢梭一样——他是一位寻觅生活意义的徘徊者。拜伦式的男主人公尚未克服少年维特那种稍一激动便随时准备轻生的作法。在他心中有一种神秘莫测的犯罪感，而就连他也不知道，到底是什么驱使着自己去与社会的法律相

对抗；他的种种行为、他对为了纠正谬误必须进行斗争的笃信，都包藏在神秘莫测的云雾之中。浪漫主义时代的民族和政治狂热者们乃某种特殊品种的拜伦式的男主人公。

拜伦式的男主人公幸免于自己的骄傲自大，并且继续戴着自己的假面去戏弄各种瑕疵。而他所犯的各种错误，以及在他背后的各种罪孽和错误，则是个隐蔽得严严实实的秘密。在19世纪初，他曾颇为欣赏个人的戏剧性。他的行为带着令人吃惊的光彩。拜伦本人是个机智而幽默的健谈者，曾像演员一样出现在欧洲的各个沙龙里，或在其他什么地方，直到他为了希腊式自由而战死的那个悲剧性时刻为止。然而，他的死尽管是真正充满了英雄气概的，却是毫无必要的。他的死证明不了任何东西，也帮助不了任何人。但这种死却是一种适合于浪漫主义男主人公形象的壮举。这种死——按照我们今天的话来说——是一种事与愿违的宣传效应。

至于那位最有代表性的幻想式艺术家威廉·布莱克，他并未被拜伦式的一死了之的观念所吞没，他也未在世人面前展露出拜伦式的光彩。他以那能够预卜未来的诗人的舌头，冲着世人那两只聋子的耳朵，呐喊出自己那卡珊德拉（希腊神话中的特洛伊公主，由于得到了阿波罗的帮助而能够预卜凶吉）式的诗歌和警句。谁也不愿去听布莱克的声音，因此他变得越来越内向，并只能去倾听隐藏在自己内心深处的种种声音。这位幻想型的诗人乃几个大谜之一，他能与上帝和死神对话，就像普通人与给自己送牛奶的人或者上司对话一样。我们这个时代某些计算机化了的人们或许会蔑视这些过分神秘的东西，但那些期望去中和某种过分技术化社会的人们，或许会感觉

到与布莱克的类似。布莱克在其幻想场面之一中，曾报道说自己看见了约翰·弥尔顿（1608—1674，英国诗人），而后者则“走过来向我求援。他说自己在《失乐园》中犯了一个错误，并希望我来加以更正……他希望揭露自己那个关于作爱产生于亚当的罪恶，或者人类的堕落之教条的虚伪性。此时此刻，那是不可能的，因为善是无法产生于恶的”。

在放荡不羁方面，布莱克与拜伦勋爵相差十万八千里，但他在“改善性快感”的过程中，看到了人们摆脱“那由心灵铸造的枷锁”，并成为更好的自我的一种方式。布莱克那富于预见性的眼睛想象到了工业化的“黑色恶魔作坊”之危险；他抨击了人类弱肉强食的本能。他还准备去焚毁18世纪理性主义那丑恶的大厦。但令我们在此感兴趣的是布莱克与拜伦的对比。拜伦受到一个希望和他一样堕落得很漂亮的社会之尊崇和理想化，而用肯尼斯·雷克斯罗特的话来说，布莱克则“属于那个从一开始就陪伴着工业化和商业化文明那孤立的亚文化创始人的小群体。”布莱克通过经济和日益增长的工业化，在人类的压迫中看到了感官中的某种象征性的相似压迫。他说，“那些压抑了自己欲望的人们之所以能够压抑得住，是因为他们的欲望太弱。”这几乎就是某种尼采的思想了。

在布莱克对肉欲和性自由的强调中，重要的是关于通过自由和对肉体经验达到的纯洁和再生之观念。这是浪漫主义运动的若干主题之一，而这场运动则必然会导致对芭蕾女演员的理想化。在大约撰写于1793年的《海神之子阿尔比恩的女儿们之梦幻》中，布莱克引进了表示性快感的金花之形象，并由主要人物奥松摘下。她捧在胸前的那朵花使她幸福了吗？首先，她屈服于犯罪的恐惧，

但此后仿佛忽然间得到了天启一般，感到被性爱经验的力量中那种纯净的精神所征服。布莱克将那德国幻影般的蓝色花朵变成了一朵代表着肉体狂喜的金花。在他那本《地狱谚语》中，我们发现了布莱克这样的感叹："精力充沛就是美。"

数年间，在这两个相互对立的极端——拜伦与布莱克的影响下，产生出了几种相似的浪漫主义男主人公。但无论他们以什么样的形态出现在舞台之上，我们都不能不注意到他们一面启示自我，一面维护自我的需要。艺术巨匠的诞生全在于被成为独一无二的欲望所吞没，全在于要成为无与伦比之人，全在于要任意驰骋幻想（当然，拜伦在其生活方式上，也算得上是位巨匠）。巨匠是与自己所处的那个世界格格不入的，就像所有的浪漫主义男主人公那样，但他的那种格格不入也受到了自己心想事成的完美奇迹之鼓动。

尼科洛·帕格尼尼（1782—1840，意大利小提琴家和作曲家，音乐史上最负盛名的演奏家之一）被看作是当时的巨匠。我们对这位巨匠充满了等量的敬畏和恐惧。人们居然相信，帕格尼尼曾与魔鬼订过契约（这是对当时流行的浮世德—魔鬼梅菲斯托菲里斯主题的一种复制）。除了他那颇有传奇色彩的技术和炉火纯青的艺术之外，帕格尼尼这个人还闪耀着一种令人陶醉的彼界之灵气，而这种灵气则弥漫了他那所作所为中无法想象的光彩和美，以及他所代表的那种神秘莫测的力量。帕格尼尼尽管大获成功，但在与浪漫主义情调保持一致的过程中，却饱尝了悲伤和沮丧之苦。没有千锤百炼，谁也无法达到最终的目标，但在这种千锤百炼之后，接踵而来的则是一种痛苦

的状态。

如今，高难技术被看作是在专业上的最高成就，但在浪漫主义时代，却有一种超自然的灵气环绕着它。然而，它不是与魔鬼的一项契约，而是与艺术家自己的一项契约。这就是帕格尼尼的小提琴之秘密——而这也是芭蕾女主演躯体的秘密。

巨匠的对立面便是华丽文章的作者，以及他的孪生兄弟——波希米亚人。浪漫主义男主人公的对立角色通过他们得到了最好的表现。华丽文章的作者们也能够提供完美，但这种完美缺乏高雅的内容。华丽文章的作者们常常能在巨匠们的追随者中找到。这就有助于他们找到某种冠冕堂皇和社会功能。芭蕾舞迷们就是最出色的华丽文章的作者。很难精确地给某位华丽文章的作者或波希米亚人下定义，因为他们自身的影响和韵味因国度不同而相异，甚至一个十年不同于另外一个十年。然而，有一个东西统一了两者：他们都是浪漫主义男主人公的堕落一面。更有，作为中产阶级生活中的一部分，他们是对其烦杂琐细的活生生的抗议。在英国，他们在文学和其他艺术中，一直扮演着其对手的忠诚反对派的角色。奥斯卡·王尔德（1856—1900，英国唯美主义作家）、奥布里·比亚兹莱（1872—1898，英国插图画家）和詹姆斯·惠斯勒（1834—1903，侨居英国的美国画家和版画家）是那种总以这样或那样的方式，同自己的同胞或法律发生矛盾的知识分子之原型。他们是英国式的华丽文章的作者。王尔德对自己以及某位华丽文章的概念接近于波德莱尔（1821—1867，法国诗人）在其《现代生活画家》中所描述的那种类型：作为对一种标准化的民主之控诉，而这种理想属于一种毫无用处、漫无目标和毫无动机之人；

作为一个堕落时代中对英雄主义的最后显示；作为某种日落西山和人类骄傲的最后一道光束。

厌烦乏味、对生活缺乏兴趣、蔑视任何处在平庸与俗气之间的东西，这一切使得华丽文章作者们的内心充满了优越感和独立感。穿着的雅致、风度的讲究、某种傲慢和某种势利的态度仅是华丽文章作者们的外部面孔，以便使其看上去出类拔萃，并且与波希米亚人区别开来。

华丽文章的作者们敢于嘲弄才华平庸之辈，因为他们感到自己要胜过其他同时代的艺术家们一筹——惠斯勒以傲慢的态度在其《温柔树敌的艺术》一书中，明确地证明了这一点；其他种类的华丽文章作者们甚至会发现，去证明自己是艺术家有损于自己的尊严。在另一个方面，大多数波希米亚人都在自己那邋里邋遢的外貌上写满了“艺术”。我们喜欢将他们与那种在巴黎阁楼上忍饥挨饿的艺术家，或在威尼斯咖啡馆里面色苍白的诗人联系在一起。

在一个转换了价值却没有真正变化的世界里，生活失去了意义——这种认识在那些世纪里比我们想到的要普遍得多。作家们发明了将“反主角”（指戏剧、小说等形式中缺乏传统主角应有的高度和品德的主角）典型化的种种人物，比如唐·吉诃德、唐璜和哈姆雷特等等。他们都生活在生存的边缘之上，与风车搏斗，竭力去对付自我，并寻觅自我的身份。无论他们多么富于传奇色彩，却都活跃在我们的心中。每个阶段都产生出了各自的、经过乔装打扮的反主角。

倘若“每个国家都有其拿破仑，但不是每个拿破仑都有其世纪”的说法确有其事，那么浪漫主义的男主人公就曾当然地找到过自己的时代，而那个时代则不同于其他

任何一个时代，并已将他当成了各个社会阶层生活里的中坚力量。

古往今来，某些人总是与世人格格不入，但大多数这种人都克服了自己的困难；他们要么默默地被主流所吸引，要么毫无英雄气概可言地在某种无可奈何的状态中，带着小小的心理创伤，熬过了自己的命运。他们似乎没有怒不可遏地向着历史的本性高举起各自悲伤的明镜，而历史则总是在无情的骚乱中保持着自己的记录，但却从未注意过他们。他们是无人歌唱过的浪漫主义英雄，并且完成了自己的任务和命运。这些人站在自己的阴影里，梦想着成为众人瞩目的中心，并对可能落在自己身上最微弱的一点聚光灯光都感恩不尽。举例来说，19 世纪的芭蕾男演员就曾堕落到了领衔搬运工的角色之上。

芭蕾舞迷们和这门艺术的赞助者们主要感兴趣的是芭蕾女主演。男性舞蹈演员遭到了忽视。他作为一位侠客式的退化器官站在那里，在历史轨迹的逼迫下伺候并支撑着芭蕾女主演，勉为其难地充当求爱的王子，并在她那辉煌的翅膀之下，等待着接住她，并将她从一个大跳搬运到下一个大跳之上，还要对她的旋转全神贯注，并成为对她毕恭毕敬的舞伴。主要是为了给她一个喘气的机会，他才有时间去用艺术性填满空隙。但片刻之间，她就光彩夺目地活了过来，带着全身的优雅，去点燃那整个场面。

男演员的地位是多么微不足道，可以通过其女舞伴的地位得到证明。这个时代唯一一位曾给予男性舞蹈演员以女演员所享有的相等机会之人是奥古斯特·布农维尔（1805—1879，丹麦舞蹈家），他是位于哥本哈根的丹麦皇家芭蕾舞团的主要推动者。1830 年，一位名叫朱尔

斯·佩罗（1810—1892，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师）的青年舞蹈家在巴黎歌剧院首次登台。这个时刻对于任何开始自己舞蹈生涯的男性舞蹈家而言，或许都是最糟糕不过的了——女演员总是演出中的主角。泰奥菲勒·戈捷（1811—1872，法国诗人和作家）这位浪漫主义芭蕾舞剧的代言人及其主要的评论家，仅仅欣赏“肉体的快感和女性的美”。他充其量容忍了芭蕾舞剧中的男性。他说，“对我们来说，一个男性舞蹈家就是某种我们无法想象的、怪物一般和粗俗下流的东西……力量是唯一允许男性拥有的美。”这种态度在戈捷禁不住赞美朱尔斯·佩罗这位当时为数不多的男性舞蹈家之一时得到了强调：“我们的这种赞美无需受到怀疑，因为我们根本就不把男性舞蹈放在眼里。佩罗使我们失去了自己的偏见。”我们可以在此看法之上加上另一种意见，这是查尔斯·德·博瓦尼的话，他在其1857年所写的《小忆巴黎歌剧院》中这样说过：“佩罗乃最后一位得到了宽恕的、曾经跳过舞的男性舞蹈家。”

19世纪的第一个25年经历了新型的和比较大胆的教舞方法，但这种方法依旧是有利于女性舞蹈家的。随着经验的更加丰富和某些成就的积累，一种改进标准的雄心油然而生，但主要是去扩大技术的范畴。有些教师和理论家竭力在旧日方法的高贵与新型方法的大胆之间取得令人愉快的中立。他们中间的一位便是卡洛·布拉西斯（1797—1878，意大利舞蹈家、编导家和教师），他的两本专著，尤其是那本撰写于19世纪20年代的《舞蹈法典》，曾为几十年里的芭蕾教学确立了准则。评论家和史学家安德烈·勒万松（1887—1933，俄国评论家和舞蹈作家）

在《芭蕾大师们》一书里，如此描写了布拉西斯作为一决雌雄的新旧力量之间调和者的作用："布拉西斯看到了陈规陋习与仅从某种文学观点出发的新颖别致间的对比，并且作出了一个相当调和的决定。他的主要任务包括了指挥一艘古典主义舞蹈之船驶向浪漫主义芭蕾舞剧的彼岸。他成功地成了未曾中断的传统链条中新的一环。"

布拉西斯作为法典引进了那种逐渐成为哑剧姿态的东西，这种东西对他而言，是"芭蕾舞剧的根本灵魂和依托所在"。这种高度程式化的哑剧式的表情是古典主义的，而非浪漫主义的，因为它限制任何表情的自由和无拘无束的能动意愿，而这恰恰是浪漫主义在各个学科中的特点。布拉西斯的方法促进了流动性的轻盈这种空气般的舞蹈属性。他无法拒绝其时代对高难技术的要求。而在另外一个方面，他又视过分的技术为芭蕾艺术的最大危险。他竭力追求那种具有内在美的优雅和高尚，即使是在当他允许"皮鲁埃特旋转"（一只脚立脚尖或半脚尖为支撑点所做的整圈旋转，芭蕾的规范动作之一）时、也不会例外。

布拉西斯写到，"皮鲁埃特旋转"是诺维尔和我们以往的大师们所不知道的，他们曾认为不可能在脚尖上旋转三整圈以上。较为雏形的多圈旋转可能早在18世纪就有人进行了，但从学院派的观点来看，诺维尔认为"皮鲁埃特旋转"是由他的同时代人维斯特里和皮埃尔·加代尔在19世纪20年代初期所发明和完善的看法，是正确的。两者均经常遭到批评家们这样的谴责："忽视了煽动观众追求令人眼花撩乱的高难技术之危险"。布拉西斯颇为详尽地将"皮鲁埃特旋转"描述成了尽可能高地在半脚尖上完成的多圈旋转，并且夸奖了其弹性的美。然而，他

将技术贬低为单纯令人眼花撩乱，并且死乞白赖地骗取掌声的鬼把戏。

他一面尽力将技术当做能够控制的技术，一面扩大了舞蹈演员的表现范围。在当时，芭蕾在蔑视地心引力和平衡方面取得了更大的进展。布拉西斯——总是在古代和文艺复兴时期的雕塑和绘画中发现灵性的内容——引进了“阿蒂迪德”（一条腿直立或微曲，全脚尖或半脚尖支撑地面，另一条腿往前或往后微曲抬起的造型，芭蕾的规范动作之一）这个基本的造型之一。这个造型的灵感来自乔万尼·达·波隆纳（1529—1608，佛兰德斯雕塑家，米开朗基罗的学生）的塑像《墨丘利》，这位舞蹈家站在一条腿上，而另外一条腿抬起，膝盖于身后弯曲成90度。这个姿态表现出了一种高难技术中的巨大快感，而接下来的则是许多舞蹈跳跃动作的变奏！在芭蕾女主演那趋向于最终否认现实的能力之更大灵巧中，存在着多么理想的快感！

在所有的史书中，都大量记录了卡洛·布拉西斯这位理论家的贡献，以及他在芭蕾课堂和舞台上的精神指南。然而，关于他的创意和学识，关于他在浪漫主义泛滥的世界中独一无二的谨慎立场，却无人谈论过。一想到舞蹈史上颇为重要的这几十年，是由卡洛·布拉西斯和泰奥菲尔·戈捷这两位如此相异的人物所创造的，并在精神上受到他们的统治，我们就禁不住要神魂颠倒了。

尽管布拉西斯笃信，我们的思想应该展翅高飞，而人类的精神已经开始走向新奇的道路，他依旧生活在百科全书编撰者们的那个世纪里，而他曾在自己的日常生活里三番五次地想起了他们。他是一位学识渊博之人，喜欢与早期浪漫主义的德国哲学家们进行论战。他反对任何



49. 卡洛·布拉西斯（1797—1878）以乔万尼·达·波隆纳（1529—1608）的塑像作品《墨丘利》为灵感，创造出了著名的芭蕾舞姿“阿蒂迪德”（attitude）。（意大利阿利纳里—斯卡拉编辑专用彩色图片档案馆供稿）

种类的过度——反对在世界中或舞台上的美学一艺术运动中的任何过度的理性化——保持了一个适度的浪漫主义者的态度，并认为任何运动的历程即使是当它达到了某个重大时刻，也依然是要被中断的。他在《作为肉体的、理性的和道德的存在的人类》这篇论文中，曾将天赋想象成为我们心灵中独立工作的成分，但还将其想象成最终表现了我们的理性，以及在前进中产生生命力的源泉和目标。

他是一位出类拔萃的教师，并具有一颗令人肃然起敬的心灵。最令人遗憾的是，他所编导的许多作品中，只留下了几个标题。他曾在维加诺逝世之后，于米兰的斯卡拉剧院编过舞，并且还在华沙和其他欧洲城市作过编导。他的标题是与其时代极为吻合的：《浮世德，或恶魔的精神》；还有拜伦的诗剧《曼弗雷德》——他用其中的一些片断编导了一出芭蕾舞剧，包括七个部分加上一个序幕，其副标题为那个时代精神的典型代表：《幻影与幻灭》，其基础则来自各种精灵的世界或各种鬼魂的情调中希奇古怪的对比。人们还能得到什么更加浪漫主义的东西呢？

他内心的谨慎地坚持了那种同时使用三种类型舞蹈演员的观念，但从根本上来说，这种观念正在失去根基和存在的理由。这些类型分别为“贵族气派的男舞蹈演员”，但是男主人公的类型，属于严肃的舞蹈演员，是双人舞第二段中抒情慢板控制组合的主宰；“半性格舞蹈演员”，这种男演员通常为中等身材，常见于各种风格的混合形态之中；以及“喜剧类型的舞蹈演员”，表演者是矮小结实、精力充沛的男子们。目前巴黎歌剧院日益增多的舞蹈观众既不理解，也不太关心贵族气派的舞蹈，除非这种舞蹈融合了半性格舞蹈演员的高难技术。这些类型之间的古

典主义区别变得模糊不清了。由于仅是绝技才能得到掌声，纯粹的贵族气派类型消失了，随之消失的还有男性舞蹈演员那占有优势的地位。

工业革命在19世纪初期取得的长足进步也对芭蕾女主演及其独一无二的地位之崛起，产生了巨大的作用。最为重要的是汽灯的首次使用，起初出现在街道上，然后又出现在剧场中，这成了一次举足轻重的革新。传奇剧的布景设计家们最早启用了使用汽灯照亮舞台的种种可能性，逐渐演变出各种舞台灯光，并且使用了汽灯那恐怖的蓝色效果。汽灯为传奇剧取得了令人吃惊的舞台形象，因为这种剧中有许多哥特式的古堡或神秘森林中的废墟和荒芜的湖泊景色。当巴黎歌剧院——浪漫主义芭蕾舞剧便始于这里——开始使用汽灯之时，一切在一代人之前还无法想象的事情都变成了幻觉范围最为广泛的现实。剧场正厅中的枝形吊灯可以在那渐暗的厅堂中熄灭，而观众的眼睛则可能惊诧于悬挂在吊景之上，由煤气喷射产生的月下景色。汽灯照明首先使用于《修女们的芭蕾舞剧》中，它在一种古怪的景色中突出了芭蕾女主演超乎寻常的轻盈飘逸，并创造出了将现实置于其浪漫主义位置之上的轰动效应。

另一个重要的变化促使舞蹈女演员走上了“领衔女主演”的位置。这就是新颖的服装——“芭蕾短裙”，林肯·科斯坦（1907—　　，美国作家和美国芭蕾创始人之一）称之为一种“多层的薄纱裙”，这种裙子逐渐地取代了宫廷的服装，并从此成为芭蕾女演员的象征。欧仁·拉米为塔里奥妮的《仙女》设计了这种裙子，但这种专用的裙子只是制造于后浪漫主义时代（至于这种裙子令人想



50. 在早期的剧场中，包厢具有极大的社交意义。莫罗-勒-热纳曾称之为“小巧玲珑的包厢”。（吉罗东供稿）

起了早些时的服装，或许还有那些大约在18世纪90年代产生于法国革命时代的高级服装观念，倒无关紧要）。身着肉色紧身裤以及那团飘飘欲仙的薄纱之芭蕾女演员来得正是时候，她抓住了所有人的想象，而这本是所有史书关注的东西。这种服装创造出了某种天使和精灵般造物那空气般的感觉，而这种印象则通过脚尖鞋的使用得到了强化。

人们通常认为，是玛丽·塔里奥妮在《仙女》中第一次立到了脚尖之上。我们无法断言，她是否的确是在脚尖之上表演了仙女，但毫无疑问的是，这种尝试此前就已进行了相当一段时间。有这样一件印刷品，上面有一位站在脚尖上的舞蹈家，时间标明的是1821年。而斯德哥尔摩的图书馆里收藏的一幅水彩画，则可以追溯到1790年，画中展示的一位舞蹈家让我们难以辨认何许人也，但却是立在脚尖之上的。沃尔特·特里（1913—1982，美国舞蹈作家）在思考卡罗利娜·彼得罗特·安焦利妮那“令人叫绝的技术发挥”时，曾怀疑她是否已站在自己的脚尖上了，安焦利妮曾于1784年在伦敦表演过舞蹈；而当安娜·海涅尔（1753—1808，德国舞蹈家）于18世纪70年代的登台被当时的一位批评家描述成“站在高跷般的脚尖之上”时，丽莲·穆尔（1911--1967，美国舞蹈家、教师和芭蕾作家）则提出，这句话很可能指的是，这位芭蕾女演员就是站在其脚趾上的。当然，谁也没有谈到这些舞蹈家到底在这个舞姿上“保持”了多久。1827年，玛丽·塔里奥妮于巴黎歌剧院登台，并在当时就被比作大名鼎鼎的舞蹈家热纳维耶芙·阿代拉伊德·戈瑟兰小姐（1791—1818，法国舞蹈家）了：

> 塔里奥妮小姐以真正令人叫绝的平衡站立在自己的脚尖之上。自戈瑟兰小姐以来，还没有哪位舞蹈仙女能够在这样一个位置上保持这么长的时间。

既然穿着柔软的绸缎舞鞋站立起来，并且创造出那种纯然轻盈和优雅的感觉，已是芭蕾女主演长期以来的梦想，那么，脚尖鞋的逐渐发展就是在所难免的事情了。到19世纪30年代之前，芭蕾领衔女主演的形象已经建立起来：几乎很少接触地面，保持着细腻的平衡，或翱翔于空中，成为另外一个世界的生灵。这正是我们今天所知道的形象。

“那不朽的女性利用了我们”

歌德在其哲学剧《浮士德》的最后一句台词中写下了以上这些词，并非出于偶然。当时是1832年，恰好是《仙女》上演于巴黎的同一年。在这出芭蕾舞剧中，一位想象出来的仙女和翩翩飞舞的精灵诱惑了一位年轻男子，去追随那爱与美的象征性形象。

歌德的内心还有更多的东西。对他来说，女性就是那种吸引浮士德走向上帝，走向充分而完满的创造原则之化身。人类具有完成创造行为的巨大抱负。浮士德的奋斗是世界性的象征，而他在思考不朽的女性之力量时，意识到了为何“一切昙花一现的事物均不过是个明喻罢了”的道理。

浪漫主义芭蕾舞剧使得一切事物的昙花一现概念成

为其出发点。它剧场化了浪漫主义对爱的痛苦之苦闷和激情。相似的趋向也出现在文学之中，而内省静思和自我揭露则变成了令人心醉神迷的游戏。它导致了日记的撰写，取代了前一个世纪的书信形式的习惯。随着自我感觉的日益增长以及对个性的过度强调，浪漫主义者将私人的日记变成了作者进行自我剖析的温床。它始于——这里仅举几个名字为例——夏多勃里昂（1768—1848，法国作家）、贡斯当（1767—1830，法国政治家和作家）和司汤达（1783—1842，法国作家），接踵而至的还有托尔斯泰（1828—1910，俄国作家）和陀斯妥耶夫斯基（1821—1881，俄国小说家和思想家）。

这种对自身主要秘密发起的进攻，无论是以小说化的形式，还是以日记出现，都表现出了浪漫主义时期男子性爱问题占主导地位的作用。男性随时准备为了那不可企及的梦幻人物去牺牲自己的生命，但却不那么心甘情愿地去为那个自己能与之同床的女性作出这般牺牲。在他对那种不可企及的对象之渴望中，大多不过是一种自我陶醉的梦幻罢了，而这种梦幻则试图去将他自己对男性崇拜的骄傲加以灵性化。从《仙女》到《吉赛尔》再到《天鹅湖》，这些芭蕾舞剧都反映出了浪漫主义的感情冲突。那个时代的一些伟大作家用自我毁灭的火焰这种比喻描述过芭蕾女主演。这是对浪漫主义者内心状态的一个恰如其分的象征。在小说的许多自我揭露中，首先亮相的是贡斯当笔下的《阿道尔夫》，接下来是亨利·弗雷德里克·阿米耶尔（1821—1881，瑞士评论家和诗人）的日记《私人日记》。贡斯当和阿米耶尔两者都敞开了自己那沉重的心扉，前者以唐璜的角色出现，而后者则是一个在性欲上的失败者。两者在其生活中的角色都表现出了那

种芭蕾女主演于其中变成神的形象之氛围。

贡斯当的小说《阿道尔夫》的重要性在于这样一个事实：这是首次对一位作家内心发起的残酷攻击。该小说出版于 1816 年。从贡斯当的自我分析来看，显而易见的是，他并未试图去粉饰自己的任何缺点。他所作的自画像是一幅智慧的，但却极端缺乏同情心的人之画像。阿道尔夫的爱是激情荡漾的，但却充满了空洞的姿态。他所爱的对象似乎更多的是自己的爱情，而非自己的爱人。

他是唐璜式的人物中最为古怪，但却最为迷人者之一：他能够做出反应，并且痛苦不堪，是因为他能够将痛苦强加于他人，或因为他不能摆脱纯粹的虚荣和虚弱。他饱受痛苦，是因为他具有惊人的自我评价和独立于自己行为的天赋。他作为自己生命的行为者，目睹了自己扮演着自己心目中所以为的那种角色。贡斯当在自己的日记中承认说："我拥有着诸如骄傲、慷慨和献身这样的优秀品质，但我不是个那么现实的人。"他的话说得很是准确。他不能接受他自己。什么是现实的呢？这便是浪漫主义者自相矛盾的问题。

亨利·弗雷德里克·阿米耶尔生于 1821 年，而贡斯当的《阿道尔夫》恰好就在此时成了最畅销书。他是一位反唐璜式的人物，但从未有勇气去揭露自己及其同性恋倾向。性爱，或更确切地说，对性爱的恐惧，干扰了他去给予自己一个成为自己的机会。阿米耶尔长了一副贵人像，并且吸引了许多女人。但他却一方面沉醉于对女人毫无激情的追求之中，一方面就像他自己在《私人日记》中所承认的那样，遭受着肉体的折磨：

性爱从我的童年开始，就一直是我的复仇

女神。我这极端的腼腆、我这狂暴的欲望、我这热烈的想象、我在青春期所阅读过的那些要命的书……我后来对那些娇小玲珑的女性产生的强烈吸引：所有这一切都来自一种对性爱的错误观念。这个错误毒害了我的生活。

一面观察自己，一面扮演角色的倾向在当时的知识分子精英中相当常见。而要将许多人从自己那幻想的领域中拉回到现实中来，简直是难上加难。阿米耶尔完全有意识地扮演了与自己玩游戏的各种角色，而这些角色是那样地异想天开、毛骨悚然、阴森可怕和罗曼蒂克，结果便从自己那有条不紊、相当平稳的现实中逃脱出来，从而进入一个发生着残酷无情变化的世界。他呼喊到，他“已不再是他自己”，而感到自己可能会因在翌日变成一个日本人、一个女人、一个夫人、一个孩子、一头骆驼、一个来自月球或木星的男人而吓自己一跳。他感到了“对宇宙”的整体“同情”，并尽力沉浸在生存的秘密之中，直到自己失声大叫，直到自己否定自己，并且向朋友们询问自己是何许人也。这位日内瓦大学教授的一生都像一个陌生人从自己身边走过一样。

列夫·托尔斯泰在阿米耶尔身上发现了一个同宗的灵魂。他深深地被这位瑞士隐士的《私人日记》所打动。托尔斯泰一生都坚持撰写日记，而在《自白》中，他向我们讲述了自己对生命的目的和意义的无休止的探究。对人们失去自身特征的恐惧始于19世纪初叶。对我们的心理进行系统的探究是长期酝酿的结果，而我们则简单地将其追溯到1895年的弗洛伊德身上。

阿诺德·豪泽在《艺术的社会史》中指出，“个性的

分崩离析是直到上个世纪初叶才开始的；而在这种分崩离析中，感情的冲突走得太远，以致于个人不再清楚自己的动机了，并且变成了一个自己面前的问题。现代资本主义的伴随物、浪漫主义以及个人与社会的疏远，首先形成了对精神冲突的意识，然后又构成了对现代人怀疑性格的意识。”

对内心的有意识探究很快便发端于浪漫主义的热潮之中。在审视内心的痛苦过程中，应付并超越外部世界的需要变成了日益增长的必要，并有时成了一种迫不急待的迷恋。结果呢，人类匆匆跃入精神逃避的狂喜之中。但要达到这种狂喜，就需要一个焦点；而人们则在理想化了的女性形象中找到了这个焦点。

这个过程的一个证明便是对于冒险性爱情的浪漫主义化，而这种爱情则创造出了“短命的女性”之概念。这个概念始于法国卡特琳·德·朗布耶女侯爵的沙龙，朗布耶在17世纪巴黎的上流社会和知识分子中具有很大的影响，并且独立于黎世留（1585—1642，法国政治家、枢机主教，曾任路易十三的首相18年）新建立的法兰西学院之官方统治。我们已经说过，富于创意者的这些文学沙龙和社交聚会由于像若弗兰、迪·德方和苏珊娜·内克尔夫人（法国政治家和金融家雅克·内克尔的夫人和斯塔埃尔夫人的母亲）以及德·莱斯皮纳斯小姐这样的女主人而变得更加重要，并因一些像德·斯塔埃尔夫人（1766—1817，法国作家）、玛丽·达戈尔（弗朗茨·李斯特的情人和科西玛·瓦格纳的母亲）和乔治·桑（1804—1876，法国小说家）这些所有浪漫主义者中最不同凡响者之一等迷人的女性每每到场，而一直成为浪漫主义时代文化名流的焦点。乔治·桑在世时表现出了自己对女性

平等的信仰。她的一些风流韵事，尤其是与缪塞（1810—1857，法国诗人、戏剧家和小说家）和肖邦（1810—1849，波兰作曲家）的感情纠葛已经载入了史册。她的多部小说在开诚布公、热爱自然，最奇怪的是，还在道德理想方面，都是令人叫绝的。回溯往事，似乎19世纪每位具有某种女伟人感觉和精神力量的女性，都开设了一个文学沙龙。

没有哪位历史的记录者能够说清，到底有多少艺术思想、事迹和作品诞生于这些沙龙之中。这些夫人们的优雅精神，或者说她们精神的优雅之传播效果，一定在当时是个奇迹和秘密。19世纪为这些夫人们的角色上平添了那种浪漫主义的痛快劲头：女性致命的吸引和男性随时为她献身的准备（的确有人如此这般过）以某种死神的光环发扬光大了她的地位。“短命的女性”这一词组在当时的诞生恰好代表了浪漫主义的特征。

她那可怜的风流韵事属于不太幸运的类型、无人知晓的女裁缝、女店员、洗衣店的女工、卖花边儿的女小贩、女帽商等等。倘若她也想逃避现实，就会常常钻进芭蕾舞剧中去。浪漫主义者们——此处为华丽文章的作者和大显身手的波西米亚人——偏爱于那些病魔缠身且无能为力的女性们，并希望保护和支持她们。他们酷爱那些脸色苍白、患贫血症的女孩子，那些命中注定要死于如花年华的女孩子。她们的苍白脸色象征着自然的不公正，并激动着那个时代的男子。而一旦女性能够被抛进一个妓女的角色之中时，这种激动则有所增加（然而，当男子们的想象面对一个女魔鬼时，例如在《卡门》中那样，则似乎受到了最大的挑战）。阿贝·普列服（1697—1763，法国作家）的小说《曼侬·列斯科》——写于此刻的一个世纪之前（1731）——讲述了一个女性使其情人成为一个自己激

情的无能为力的牺牲品，便具有某种对浪漫主义的回归。马斯内（1842—1912，法国作曲家）、奥柏（1782—1871，法国作曲家）和普契尼都曾将他的故事搬上了歌剧舞台。小仲马使得上流社会的名妓玛格丽特·哥吉耶这个人物流芳百世，而她那虔诚的爱情则与其致命的疾病一样得到了戏剧化。他的《茶花女》成了浪漫主义时代后期最具代表性的剧作。其女主人公也走上了歌剧舞台，她在威尔第（1813—1901，意大利作曲家）的《失足女》（即《茶花女》）中取名为维奥莱塔，而在普契尼的《波西米亚人》中则叫做咪咪。

玛格丽特·哥吉耶死于肺病，而这是19世纪的主要疾病。在年轻的女性中，常见的特征为脸色苍白和弱不经风。另外还有一种疾病叫做绿色贫血病（缺铁性贫血症），也压倒了许多城市中的贫穷女性。这种病症的特征是皮肤呈绿白色或灰黄色、软弱无力和月经不调。在浪漫主义者的心目中，脸色苍白或许能等同于爱情的纯洁，而即使是奥维德（公元前43—公元17，古罗马诗人）也在《爱经》中将其当做性冲动的象征。肺病和绿色贫血病两者都袭击过农民，而许多症状之一则是严重的心脏病。吉赛尔这位不朽的人物就属于这些命中注定得夭折的女孩子。

倘若我们能够将某种几乎是传染性的疾病当做时髦，那么肺病在19世纪就曾是极大的时髦了。这当然是一种从肉体到精神上的传染性疾病。具有一副病态的苍白脸色，并以那种最为有气无力的方式去显得面容憔悴，在当时曾是一种时髦和新潮。人们很容易将这种疾病的自行消耗过程与浪漫主义者那种逃避现实和自我，却未能如愿的渴望视为同一。这是一种适合于浪漫主义那全部色彩斑斓的门类之疾病。与某种自我毁灭的火焰等同

起来的舞蹈，以及那被想象成为眨眼之间便飞离地面的芭蕾女主演，均为同一形象的组成部分。寻求在明星身上实现某人梦想的那种难以言喻的愿望，来自一种被当时机智的美学家拉埃尔·莱文描述成“深奥无边的空虚”之感觉。

泰奥菲尔·戈捷这位《吉赛尔》的作者认为，“人们不应强求芭蕾舞剧具有通常的意义”，“其人物越是希奇古怪，真实性遭到的愚弄便会越少。”然而，他一定意识到了这样一个事实：任何发生于舞台之上的东西都得服从于某些特定的貌似真实感，而无论谁的悲伤达到了多么大的疯狂程度，也不会在五分钟内死去。当戈捷寻找一个恰当的戏剧性故事去加在《吉赛尔》第二幕的前面时，一定想起了绿色贫血病。当吉赛尔不得不承受一次可怖的幻灭之打击时，只需一种虚弱的心脏状况就能导致心脏病的发作。

戈捷在海因里希·海涅（1797—1856，德国诗人和政论家）的著作《论德意志》中，为《吉赛尔》找到了点子。维丽亡灵们，即那些夜幕下的舞者们，等待着她们的男性牺牲品，并要用跳舞将他们置于死地。在戈捷的版本中，一位名叫阿尔布雷希特的男子来为自己心爱的吉赛尔上坟，但突然间钻出了维丽亡灵们，而吉赛尔就是其中之一。她想保护他，但那致命的疯狂抓住了他，使他连转带跳起来，而吉赛尔则以其最为冒险的跳跃跟随着他；那使他俯首贴耳的疯狂展示出一种要与自己的情人同归于尽的神秘愿望（又一个造成男子随时准备为爱人献身的激情之例子）。但钟声响了四下，黎明带来了解脱：维丽消声匿迹，而吉赛尔也随之无影无踪了。

这个第二幕——在结构上接近于《仙女》，其幻影对

于男子具有某种过于强大的吸引力——需要在第一幕中具有某种现实的戏剧性对应。戈捷首先想到了用一个属于某位王子的漂亮舞厅作背景。但最后的结果却成了这样一个故事：一位天真无邪的村姑爱上了一位佯装成猎人的王子。她在发现了他的欺骗之时——他已经和一位贵族女士订过婚了——便使自己进入了一种疯狂的激动之中。她那虚弱的心脏经受不住这种生活的考验，就这样，她死去了。这种临床式的症状似乎不值得搬上舞台，而不得不变成戏剧性的狂怒。

从《仙女》到《吉赛尔》，再从《吉赛尔》到《天鹅湖》，经历了一条漫长的道路。这条道路无法用年月来衡量，尽管其间经历了大约三代浪漫主义者。芭蕾女主演在上个世纪末变得更加“独裁”了，就像她在 19 世纪 20 年代末她那至高无上的地位刚刚开始时一样。在芭蕾舞迷们那里，就对各种浪漫主义感情的必要弘扬来说，从未出现过停顿。女性中的舞蹈家就像舞蹈家中的女性一样，得到了极大的赞美。女性中的舞蹈家乃男性逃离自我的浪漫主义指南。舞蹈家中的女性则被他所神化了。艺术作为一种帮助我们的方式，其生命力超过了生活的真实，而用尼采的话来说，则叫做与任何“神圣的”举止毫不相干。但 19 世纪的浪漫主义者们需要一位女神，一位偶像化了的女性；事实上，他需要的是某种真实的，但又远离他的日常生活的东西，以便保持其梦幻在精神上的纯洁和无法企及的理想化。

由于基督教的到来，女性得到了精神化并受到弘扬。在骑士制度盛行的那些日子里，从圣母像的形象到某种理想化了的柏拉图式的存在，她最后被送进了浪漫主义者那转瞬即逝的王国之中，而他那遭受折磨的灵魂和肉

体两方面都要通过她来得到满足。她是在超乎一切肉欲之上，并远离一切肉欲之后，才因其纯洁的容貌和优美的精神而得到弘扬的。当男性觉醒于中世纪末时，女性则成为爱情法庭上独享特权的法官和吟游诗人的缪斯。男性出于不同的原因，并以其直觉的力量，授予她以种种特权。他将她想象成处于需要他承担保护角色的各种场合之中，并因此对她提出种种要求，比如将她置于塑像的基座之上。作为骑士，他为她服务，并为她战斗。从抒情诗人到我们这个时代的许多微不足道的诗人，男性一直在用语言狂热地赞美着女性。他以她的名字修建了空中花园。在巴尔扎克和司汤达的小说里，他将自己对她的形象反映成有意选择的太阳。但这一切神话和小说都反映出了现实生活中浪漫主义者的心灵。

浪漫主义总是随身携带着革命的种籽。很难想象，当男性将女性置于塑像基座之上，并使自己承担起保护者的角色时，会没有社会性的反响。工业进步造成的对女性的剥削构成了她面容和心灵的苍白，而这种苍白则刺激并逼迫男性向她伸出那保护性的手，表示那保护性的爱。

女性那主宰一切的角色作为男性各种需要中的一个对象，极大地促成了妇女解放斗争的怒潮。尽管维多利亚女王对这场妇女参政运动作出了雷鸣般的拒绝，这场运动的重要性依旧在19世纪的后半叶日益显著地得到了增长。

然而，女性舞蹈家为这场解放运动间接地做出了贡献。与女性的精神和一切转瞬即逝的东西紧密相连的芭蕾女主演玛丽·塔里奥妮，也曾经在几部身着戎装且动作刚劲的浪漫主义芭蕾舞剧中登过场。这些继《仙女》之后出现的芭蕾舞剧由于其父亲菲利波·塔里奥尼

(1777—1871，意大利舞蹈家和编导家）的编导技术所限，以及没有反映那个时代等原因，而未能受到更多的注意。芭蕾这门在传统中有义务去取悦于人的艺术，当然在尚武精神方面是永远也无法与文学相比的。但它却表明了，自己是与时代及其进步精神同在的。

乔治·桑于1833年发表了在当时曾令人吃惊的小说《莱莉亚》，并让人听到了她对妇女平等权利的强烈呼吁。乔治·桑对许多社会习俗的抗议在其为一位女主人公的辩护中达到了高潮：这位女主人公"开始反对社会的利害关系，并将各种直言不讳的思想以及常识性和人性的简单法律，上升到各种原则的高度之上"。桑身着男性的衣服，并对那些充满诗人气质和阴柔之气的男性们表现出了多愁善感的情愫。她为妇女事业的斗争虽然只是代表了她个人，但在那个时代却具有典型的意义，并且带有准确的社会主义学说味道，而这种味道则借自圣西门(1760—1825，法国空想社会主义者)，这位社会主义的哲学家在19世纪初叶的著作中预示了社会主义的到来。批评家朱尔斯·雅南在写到芭蕾舞剧《女性部落》时，曾称"圣西门的学说被升华进了旋转和交织击腿跳的表演中"，他是在竭力嘲笑一切进步潮流以及芭蕾舞剧的观念，在这种观念中，女性部落的成员成了男性不共戴天的仇敌。这就再次唤起了《吉赛尔》中维丽亡灵的形象。难道以各种形态出现去打击或报复男性的女性，不是对浪漫主义的某种极端且自然的复归吗？

女性表演艺术家们花了很长时间才得到了某种与男性的平等权利。但在19世纪，芭蕾女主演则将女性演员的地位颠倒了过来。当然，既然她进入了公众注意的聚光



51. 这幅"受到指控的画像"表明了在浪漫主义时期，并驾齐驱的芭蕾女演员们之间的勾心斗角到了怎样一个地步。当时名气颇大的芭蕾女演员欧仁妮·勒孔特曾于 19 世纪 30 年代末，在纽约的帕克剧场饰演《恶魔罗伯特》中的角色阿贝斯·海伦娜，而这幅由亨利·R·罗宾逊所作的漫画却让她穿上了一套没有上衣的服装。这幅在芭蕾迷中间广泛流传的漫画很可能是在她的劲敌塞莱斯特小姐的教唆下完成的。(原作属于乔治·查菲资料馆所有，纽约公共图书馆舞蹈资料馆供稿)

灯下，就无法阻挡自己私生活的公开化，以及那种悬挂在自己周围的不合习俗的形象。赞助者们通常都是些男性崇拜者们，他们无法不将女性芭蕾艺术家与自己的性欲对象混为一谈。在舞蹈史上也有些显著的例外，比如说玛丽·萨莱（1707—1756，法国舞蹈家），她曾因聪颖的趣味而闻名于世，并因此受人崇拜；而她的朋友们中如伏尔泰、诺维尔和加里克（1717—1779，英国戏剧演员和导演），都明显地尊重她那女性同性恋的倾向。

然而，也有些芭蕾女主演培植了辉煌的形象。比如说“神圣的”埃米莉·比戈蒂妮（1784—1858，法国舞蹈家），她曾在巴黎歌剧院跳过舞，并曾为其朋友塔列兰（1754—1838，法国外交大臣）作过间谍，塔列兰曾集他那臭名昭著的缺德和圣职代理人以及随后的法国外交大臣的职位于一身。塔列兰和比戈蒂妮同力协作，拯救了维也纳国会的垮台。一年之后，比戈蒂妮嫁给了一位百万富翁，以寻求保护。范妮·埃尔斯勒（1810—1884，奥地利舞蹈家）曾一面与塔列兰在梅特涅（1773—1859，奥地利政治家）一边的对手弗里德里希·冯·根茨（1764—1832，奥地利新闻工作者，曾任梅特涅的秘书）保持暧昧关系，一面又尽可能秘密地与帝国公爵保持情侣关系；而爱尔兰舞蹈家洛拉·蒙特兹（1818—1861，爱尔兰舞蹈家和冒险家）则曾以其冒险而非舞蹈流芳百世。洛拉·蒙特兹多少有些相似于曾被查士丁尼皇帝（约500—565，拜占廷皇帝，527—565在位）封为皇后的拜占廷哑剧舞蹈家泰奥多拉，曾成为巴伐利亚路德维希一世国王的情人。她居住在慕尼黑巴雷尔大街那座富丽堂皇的宫殿，而在那里则以兰茨费尔德的女伯爵身份，帮助路德维希维持统治，直至1848年的三月革命为止。国王被迫退位，而洛拉·

蒙特兹则逃往美国，并在那里死于穷困。这样一位令人陶醉的名流——作为一位舞蹈家，她曾以模仿范妮·埃尔斯勒的西班牙《卡丘查》舞蹈而闻名于世——自然会在电影界和芭蕾舞剧中得到使她趾高气昂的待遇，而她在芭蕾舞剧中的这种待遇则由利奥尼德·马辛（1895—1979，美籍俄国舞蹈家、编导家、芭蕾大师和教师）在《酒神节》（1939）里，以及爱德华·卡顿（1900—1981，美国舞蹈家、芭蕾大师、编导家和教师）在《洛拉·蒙特兹》（1946）中加以表现。

啊，这就是芭蕾女主演那昙花一现的梦幻形象，它带着上帝和舞蹈女神忒耳西科瑞的优雅，非得永远地加以更新不可，但却从未得到过完成。她受到那些白日作梦者、男性编导家和批评家们眼睛的操纵。然而，依然有一个角色在等待着她：在新世纪到来之时，成为一位颇有创意的艺术家。只有到了那时，她才能打破自己形象的镜子，从而进入一种新型的艺术自由之中。

第五章

舞蹈批评与戈捷的时代



19 世纪就浪漫主义的真正完成而言，仅仅从 20 年代延续到了 80 年代。资产阶级开始抓住实权，并通过部分地否定贵族，同时又部分地模仿贵族的姿态，去接受贵族的遗产。当贵族们似乎毫无重大责任地享受着生活之时，工人阶级这个资产阶级的死敌则变得坐立不安起来。工人们和学生们为了自身的利益和抱负，去扫除各种障碍，并很快就开始意识到，他们不过是帮助资产阶级获得了更大的安全罢了，而这两个阶级间的斗争则从此刻刚刚开始。

许多知识分子和艺术家在 1830 年和 1848 年这两次革命之间，都积极地参与了当时的各种政治问题。他们笃信，某种形式的社会调整应该跟上机器的步伐，而无论这种调整在当时被称作社会主义，还是各种理想主义和功利主义的潮流之一。各门类艺术不能不反映出掌权的资产阶级与不能分享新积累起来的财富的无特权阶级之间跷跷板式的斗争。

继 1830 年的七月革命之后，法国的中上层阶级被一种“资产阶级”生活的轻快精神所俘虏。1837 年，也就是玛丽·塔里奥妮在圣彼得堡的帝国剧院开始其为期 4 年的合同的那一年，维多利亚女王开始了与她的名字相提并论的那个时代，而这个时代一直延续到 1901 年才告一

段落。这个阶段对于英国来说，是个繁荣昌盛的阶段，并使得英国持续统治了商业化的世界，但这种繁荣昌盛来自许多国家的不幸和不安全。英国功利主义的哲学家和经济学家杰里米·边沁（1748—1832）曾阐明了这些社会性的对比。资产阶级的世界对于他关于立法的目的必须是“为了最大数量人们的最大幸福”等思想，只不过是给与了口头上的尊重罢了。

在维也纳国会（1814—1815）之后，一种不安的状态席卷了大部分欧洲地区。19世纪初期的人们是生活在梅特涅王子的影响之下的，他以残酷的手段统治了中欧，并在此保持了完美无缺的治安状况。德国青年党的革命运动遭到了镇压，而其意大利的同仁——意大利青年党的秘密组织则奋起反抗对穷人的镇压。

自拜伦为了希腊人民从土耳其统治下解放出来而牺牲以来，浪漫主义培植出了对民族特性的强烈感情。这就重新唤起了对民族风俗和民间传说的兴趣，而这些东西很快就在芭蕾舞剧和文学中得到了反映。在整个浪漫主义时代，民族舞蹈都在芭蕾舞台上起到了一种令人难忘的作用，而某些舞蹈家则比其他一些舞蹈家更加紧密地与这股潮流联系在一起。这种对民族特性的兴趣促成了范妮·埃尔斯勒在其西班牙、波兰、匈牙利和俄国舞蹈中的成功。在19世纪的30年代，她使得这些“性格舞”——这是当时就有的名字——名声大振，而这些舞蹈也使得她名声鼎沸。她意识到，这些舞蹈最适合她的身体和气质，因为按照戈捷的描述，她本是那种“异教的舞蹈家”。她在自己的保留剧目中，所偏爱的芭蕾舞剧中必须拥有一些能使自己令观众叫绝的“性格舞”，比如让·克拉利（1779—1854，法国舞蹈家和编导家）的《瘸子魔鬼》

（1836），其中有她的拿手好舞《卡丘查》；再比如约瑟夫·马齐耶（1801—1868，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师）的《吉普赛人》（1839），其中的《克拉科维亚克》舞蹈曾使观众难忘。批评家们和观众们都意识到了这些民间传说的舞蹈所放射出来的魅力和诱惑人的魔力，而编导家们则特别喜欢那种包括了塔兰泰拉、斯莫兰斯卡、波尔卡、华尔兹或波莱罗在内的芭蕾素材。

这种对民族特性的强调反映出了具有政治意识的人民那日益增长的不满，而从表面上来看，欧洲生活在一种中产阶级的安乐之中。1848 年可谓一个举足轻重的转折点。马克思和恩格斯发表了他们的《共产党宣言》，而一连串的革命，比如法国的二月革命和六月革命、德国和奥地利的三月革命和十月革命等等，则考验了资产阶级权利的稳定性。不错，梅特涅的政权的确宣告结束了，但从根本上来说，这些革命都落了空，各种“整顿秩序”的反动力量反攻倒算起来，并重新获得了政权。这些报复之一便是关于新闻出版的一次严格立法。激进的报纸遭到了毁灭；一种难言的恐惧气候能让人在文学、戏剧和各门艺术中感觉到。

在这两次革命之间，最重要的社会文化发展就是报刊新闻的发展。数量惊人之大的报纸和期刊出版于 19 世纪 30 年代，并在几十年间成为法国生活中社会文化方面一个越来越不可或缺的组成部分。这些出版物倘若没有相应的巨大需要，是不会兴盛起来的。在另外一方面，这种要求之所以会如此巨大，只有两个原因：一是生活的普遍政治化刺激起了人们对政治事件的兴趣，二是足够数量的迷人作家开始向各家报纸和杂志投稿。创立于 1836



52. 范妮·埃尔斯勒（1810—1884）在表演她那大名鼎鼎的《卡丘查》。这幅版画的作者是纽约的 E. 小布朗，完成于埃尔斯勒于 1840 至 1842 年间在美国登台之时。（纽约公共图书馆舞蹈资料馆供稿）

年的《新闻》周报——戈捷曾为这家报纸撰稿近 20 年之久——曾因削减一半订阅费用，然后用广告去弥补损失而青史留名。其他所有的报纸则都不得不如法炮制。《新闻》周报最初只发行 7 万份，而 10 年之后则扩大到了 20 万份。为了相互竞争，编辑们竭力抓住那些知名作者或者已意识到能在日报或周刊上发表文章的优势之文人新秀的稿件。

终于，有三个专栏建立了起来：一个是在一个版面的下角专门为轻文学与批评而留出来的专栏；一个是小说连载专栏；一个是代笔作者的专栏。连载在当时已是一种世界范围内都给予接受的实践。比如说托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》，就是在一家杂志上连载，然后才结集成书的。巴尔扎克的多部小说都是为《新闻》周报的连载而撰写的，而每个部分都会达到一个戏剧性或激动人心的高潮，从而刺激读者急不可待地期盼着下一期的到来。

欧仁·苏（1804—1857，法国小说家）因为连载小说《流浪的犹太人》而从《宪法报》得到过十万法郎，而这个数目则是大仲马轻而易举就超过了的。一项法院诉讼案从肉体所能承受的纯粹劳动量证明了，大仲马尽管夜以继日地工作，也无法搞出那么多的小说来。原来曾有 73 位代笔作者与他合作。这种雇佣代笔文人的全盛期开始时，他们在专栏中的签名就落在那些文学巨匠的名字旁边。具有政治雄心的年轻人竭力通过在报纸上撰写文章来吸引人们对他们的注意。从此以后，为报纸写作便为许多人开拓了自己的文学生涯。

逐渐民主化的过程改变了各门类艺术的标准。从 1830 年到 1848 年，戈捷的“为艺术而艺术”依旧被尊崇为较大的浪漫主义潮流中的非正统运动。尽管继 1848 年

革命失败之后，浪漫主义依然保持了相当大的活力，但却走上了一条新的道路。那种神秘莫测、毛骨悚然和莫名其妙的东西得到了改观。卒于1842年的司汤达乃一位真正的浪漫主义者，他否认了令人陶醉的浪漫主义风格。福楼拜（1821—1880，法国作家）早期曾参与了“为艺术而艺术”的运动，但很快就意识到，这是一种神经性的自我欺骗和对现实的曲解，而这场运动的追随者们都有这种倾向。他尽力形成一种“像诗歌那样抑扬顿挫，像科学那样精确无误”的风格。然而，戈捷依旧坚持了自己的这种早期理想，并继续厌恶中产阶级的心理和任何功利主义的东西。直到1848年的革命失败之后，他才勉强承认了在文化气候中的许多变化。而到此时，中产阶级已经大权在手了。它要求轻松的娱乐，而对诗歌以及“为艺术而艺术”的刺激和奇迹既不理解，也无耐心。

欧仁·斯克里布（1791—1861，法国通俗喜剧作家）和维克托里安·萨尔都（1831—1908，法国剧作家）的那些在艺术上颇为成功的话剧统治了舞台，并为欧仁·拉比什（1815—1888，法国剧作家）和乔治·费多（生卒年不详）的笑剧铺平了道路，而这些令人开心的卧室笑剧就是为那些感到乏味的中产阶级服务的。传奇剧和杂要表演依旧极为得宠，而滑稽剧则成为一种新添的诱人演出。它逐渐地发展成19世纪流行戏剧中的一项重要的革新。有些史学家宣称，滑稽剧同其后裔狂闹剧一道，成为音乐喜剧的直接却最初的祖先。滑稽剧最初为单纯的模仿剧，比如说1828年上演于伦敦的约翰·普尔（生卒年不详）的《哈姆雷特》所证明的那样，但补充和改进却一直在进行着。它还经历过一些声名狼藉的阶段，因为其中出现了“种种粗俗而淫秽的舞蹈”，特别是在那些盎格鲁—撒克

逊人的国家里如此。然而，当比较精致的舞蹈于19世纪30年代增加进去之后，它的一部成功的混合作品便应运而生，这就是上演于1838年的笑剧版本的《蚊子》，范妮·埃尔斯勒在其中遭到了讽刺。从此以后，舞蹈就一直成为这种流行娱乐中的一个主要的特征。

大约在1848年，另外一种新的样式也在中产阶级的剧场观众中流行起来：这就是轻歌剧，它包括了大量的舞蹈在内。尽管这些插入性的舞蹈节目没有得到多少发展，但却给予了作曲家一个用旋律去照亮天空的机会。其情节总是罗曼蒂克和多愁善感的、难以置信和充满乡愁的，并且可以随时搬进剧场，去充填那些无忧无虑的时光。巴黎和维也纳这两个当时的文化中心都拥有着自己伟大的轻歌剧作曲家：雅克·奥芬巴赫（1819—1880，德裔法国作曲家）和约翰·施特劳斯父子（1804—1849，奥地利作曲家；1825—1899，奥地利小提琴家、指挥家、圆舞曲及其他维也纳轻音乐的多产作曲家）。奥芬巴赫清楚地意识到了，巴黎人期待着活跃的舞蹈节目，这个传统本是歌剧爱好者们从吕利（1632—1687，法籍意大利作曲家、指挥家、舞蹈家和监制者）和拉莫（1683—1764，法国作曲家和理论家）的时代延续下来的。更加令人吃惊的是奥芬巴赫的剧作家们亨利·梅亚克（1831—1897）和吕多维克·阿莱维（1834—1908）取得的成就：歌剧中的情节与机智的台词既能包含对当代生活的讽刺性评说，又能一点儿也不放弃观众对轻歌剧所要求的娱乐价值。

奥芬巴赫在维也纳的同行便是约翰·小施特劳斯，他的作品可追溯到喜歌剧中，而奥芬巴赫则表现出了滑稽歌剧的印迹。施特劳斯写出了他最著名的轻歌剧《蝙蝠》。它一鸣惊人并持续永久；其音乐与情节击中了当时

甚至今天观众的趣味。施特劳斯的剧作家们都从奥芬巴赫的《巴黎人的生活》中借用了基本的构思，并将这些构思转换进了《恬静圆舞曲》中那维也纳的氛围之中。其情节来自梅亚克和阿莱维的《圣诞节前夜》，并且加上了罗德里希·本迪克斯（生卒年不详）的喜剧《监狱》中的细节。施特劳斯带到情节中去的那种 3/4 节拍的欢快以及他在音乐韵律上的那种无与伦比，将维也纳变成了轻歌剧的先锋城，直到美国的歌舞剧于 20 世纪的 30 年代开始取代了其地位为止。

维多利亚时代还产生出了英国语言和趣味的歌剧大师。模仿剧以威廉·S·吉尔伯特（1836—1911，英国轻歌剧作家）和亚瑟·沙利文爵士（1842—1900，英国作曲家）那种迎合观众、轻松舒适和取悦于人的风格，描画了当时的英国生活，并且成了此类歌剧品种的杰作。轻歌剧作为剧场中轻松的精神食粮，满足了 19 世纪后半叶渴求娱乐之人里中产阶级的需要。

然而，那个阶段的艺术家们和批评家们却促成了芭蕾舞剧的逐渐出现（公众对盛大舞蹈的饥渴和强烈要求同样还造成了芭蕾舞剧艺术的堕落）。当新闻诞生之时，或者说当新闻进入了它的第一次繁荣之时，其作为一种批评性信息来源的种种困难便一目了然。批评家是要去指导观众呢，还是要去取悦观众？难道他不曾意识到剧院老板意在取得经济上的成功，以及老板与新闻界之间在商业上的相互依赖吗？难道批评家的任务不就是要去刺激起公众的兴趣、告知潜在的观众关于一部话剧或舞剧的故事，并描述戏剧和舞蹈的表演吗？炉火纯青的新闻记者既不会与剧院老板、戏剧演员和舞蹈演员对着干，也不会去与自己的编辑和读者闹别扭。他每天晚上都不得不

出席一些常常是平庸无奇的演出，以便得到足够的材料去撰写自己赖以生存的专栏。他注定得违背自己的趣味，而去为某种趣味服务。他不得不学会曲折地撰写言外之意。“归根结底，批评家是个人，尤其是当他作过诗人之时，”戈捷1855年8月20日曾在自己于《寰球箴言报》上的文艺专栏中这样感叹到，他还告诉爱德蒙·贡古尔（1822—1896，法国小说家）和朱尔斯·贡古尔（1830—1896，法国小说家）兄弟说：“报纸不允许他去阐述事物的审美一面”。

批评的艺术

我们想这样认为，假如没有批评性的共鸣，哪种艺术也无法得到恰当的发展。古典主义的希腊剧作家们从埃斯库罗斯到阿里斯托芬，都不得不屈从于各种比赛。十位剧本裁判通过抽签，从一大张竞选的花名册中得以选出，执行着批评家的任务，将对一、二、三等奖的选择写在纸片上，而地方长官则随意从中选择五位。

尽管在这个新闻的时代，我们可能会抱怨公众过多地依赖于批评家们在各种不同的报纸和电视上所作的判断，但柏拉图当年也有理由作出相反的抱怨。他责备裁判们过于轻易地受到公众掌声的影响，而不敢以自己个人的批评性估价去直面那粗俗的大众。作为一个贵族，柏拉图担心各门类艺术会遭罪于公众的趣味，并轻蔑地称这种状况为“剧场官僚化”。但是，难道今天的批评家们可以使自己完全脱离开观众的意志吗？

中世纪的艺人们曾在祭坛上表演，一干就是十年，但

却只知道一个裁判：上帝。他表演的作品既取悦于作为其资助者的社会，同时又要赞美上帝。他在自己作品中的骄傲隐藏在匿名的背后。人们只是到了文艺复兴时期才重新得到自信，而以个人为中心的思想得到强调之时，才欢迎对一部艺术作品进行公开的批评性争论。印刷厂大约在1436年至1445年之间发明出来，才使得将人们的评论文章印刷出来变成了可能。

乔治·瓦萨里（1511—1574，意大利画家、建筑家和艺术史学家）是文艺复兴时期的首席批评家。他还是一位画家、壁画家、肖像画家和建筑家。但他名气最大的要数对《艺术家生平》的论述，这是现代艺术批评最早期的原型。当他询问自己为何佛罗伦萨诞生出了最为完美的艺术创作者时，曾禁不住脱口而出地回答说："批评的精神：佛罗伦萨的空气使得人们自然而然地无拘无束，而不满足于平庸无奇。"

据瓦萨里自述说，他成为一位作家，并承担了撰写从14到16世纪中叶大约200位艺术家的论文之重担，完全是出于偶然。1546年，瓦萨里曾与法尔内塞红衣主教（1520—1589，意大利教廷政治活动家）和几位人文学家共进晚餐。学者保罗·焦维奥（生卒年不详）谈到了自己关于撰写艺术家们历史的计划。瓦萨里在他的想法中挑出了毛病，并当着红衣主教和其他学者们的面说服了焦维奥，让自己来亲自撰写这部书籍，因为大家似乎同意了瓦萨里的这样一个观点：惟有一位富于创意的艺术家，才最有资格去撰写关于自己的艺术家同行们。

瓦萨里的这个观点从那时起就得到了毁誉参半的评价。在文艺复兴时期的艺术家们当中属于二三流的他，曾斗胆自认为是他本人无法创造的那种艺术品的最佳裁

判。困惑使他带上了比保罗·焦维奥更大的偏见吗？而后者热爱各门类艺术，并且将一位人文主义者的开阔理解力带进了自己的任务之中。同理，尼金斯基（1889—1950，俄国舞蹈家）也曾斥责过俄国批评家瓦列里安·斯韦特洛夫（生卒年不详），说他既然从未编过一个舞步，因此便无权批评他，难道这种抨击也是公平的吗？

瓦萨里的专著继古滕贝格（约1397—1468，德国印刷家，相传为欧洲第一位使用活字印刷者）发明了印刷厂的100年之后，成了同类书籍中的第一本最畅销书。当时似乎需要这样一部书，因为大约在相同时间还发行过另外一本题材相似但不太成功的、关于艺术家们生平事迹的书籍，作者是位名叫阿斯卡尼奥·孔迪威（生卒年不详）的人。瓦萨里的书印刷了第二次的增补版。书籍的印刷和出版在当时是件新鲜事，而在初放的花朵近乎凋谢之后，便进入了人文主义的世界。人们极大地需要关于读者自己的时代以及过去时代的阅读材料。在1445到1500年之间，大约有1000多家印刷厂在欧洲开动起来，生产出了3 500部书籍，总计1 000万册。瓦萨里的《艺术家生平》在几十年间一直于最畅销书中名列前茅，而由于当时尚无报纸或期刊存在，他的著作便具有了相似的意义，结果刺激并形成了各种意见，毁灭或培养了一些艺术家。

当我们将处于起步阶段的新闻看作是一种直面来自日益增长的商业化和竞争性生活的各种诱惑和外部压力的职业，以及一种过分补偿人们个人困惑或者尽力找到专业生涯的方式时，那么，瓦萨里就是新闻本身的原型。他极大地依赖于形容词，而由于当时没有反对的或中立的力量去与他的言论相抗衡，因此他的一些形容词变成并一直成为对一位艺术家的描述性印记。因此，弗拉·菲

利波·利皮(约1406—1469,意大利画家)不知羞辱廉耻,培鲁基诺(约1450—1523,意大利文艺复兴时期画家)缺乏宗教感,拉斐尔(1483—1520,意大利文艺复兴盛期画家、建筑师,文艺复兴"三杰"之一)令人激动非凡,而米开朗基罗(1475—1564,意大利文艺复兴盛期著名的雕塑家、画家、建筑师和诗人,文艺复兴"三杰"之一)则神圣不可侵犯。米开朗基罗曾是瓦萨里的老师,在收到他的文章之后曾很想为自己从前的这个学生写一首歌功颂德的十四行诗,而这就提出了这样一个问题:一位艺术家是否应该感谢自己的评论家之理解或赞扬,或者抗议其批评和斥责。令人怀疑的是,艺术家和批评家之间的理想关系可以得到假设,但倘若如此,那么这种关系就必须是没有个人接触的,以便保证人格的正直。

瓦萨里的例子也证明了通过批评家的实力来积累外来力量的危险性。在《艺术家生平》出版11年之后,瓦萨里还能劝说科西莫大公一世(生卒年不详)创建起了设计学院。谁也无法轻而易举地成为瓦萨里学院的成员;其成员必须加以选择,就像随后的法兰西学院一样。成为其中一名成员是授予成名艺术家们的一项荣誉,而总数则限制在36名之内。

瓦萨里为自己树立起一位批评家的形象,并很快被看作是对各种超过批评领域的问题做出鉴定,并做出意义深远的决定之权威人士。埃贡·弗里德尔(生卒年不详)在其《文化史》中这样写到,"瓦萨里在艺术趣味的领域中,成了具有无可争议的权威性的独裁者,而这个地位没有其他哪位评论家再次享受过。他本人是一位富有创意的艺术家,但名气却不是太大,因此,人们常常反复地目睹到这样的场面:批评在创作的无能之中应运而生;

更有，他将自己作为一位批评家的活动与一位代理人的经营融成了一体，并且有了许多的模仿者”。无论这种判断听起来是多么地刺耳，弗里德尔对瓦萨里这本书的重大意义是毫不怀疑的，而这本书在我们今天回首往事之时，就像是一个具有超人成就的时代的匆匆尾声。

但也有某些事件和事实能够揭示出瓦萨里那迅速却肤浅的判断，仿佛是被一个11点钟的最后通牒所迫那样。他还似乎沉醉在对宠物的痛恨之中，就像安德列亚·德尔·卡斯塔尼奥（生卒年不详）的情况那样。或许是个人的厌恶加上轻易将当地谣传当做事实的结果，瓦萨里将卡斯塔尼奥的性格说成残忍不堪和脾气暴躁，而这个关于杀人狂的幻想故事后来被证明是不真实的。

瓦萨里的生活和工作预示了批评的艺术之到来，而正是新闻使之然也。他的背景和个性使他注定要成为从事艺术批评的新闻记者。常常发生的事情是，当雄心大于能力，推理大于创造性的想象，清晰大于困惑，机遇大于命运之时，一位批评家便应运而生。最重要的是，他永远需要一个机会去将自己的言词放进印刷品中。瓦萨里最早利用了印刷厂的乐趣。他那个时代已经为他做好了准备，就像在不同的外部环境中，对于第一位重大的舞蹈批评家戈捷，或者人们心目中的第一位艺术批评家波德莱尔（1821—1867，法国诗人）而言，时机业已成熟。自瓦萨里出现在文学界以来，各种书籍和小册子形式的论文在17世纪的第一个10年间得到了出版，甚至在法国和英国，以及德国的各个城市和维也纳，还不定期地发行了单张的报纸和新闻。但直到18世纪，对任何形式的批评才脱颖而出。

这些创造历史的期刊有乔纳森·斯威夫特（1667—

1745，英国讽刺作家）的《考察家》（1710—1711）、里查德·斯梯尔（1672—1729，英国作家）和约瑟夫·艾迪生（1672—1719，英国散文作家）的《闲话报》和《旁观者》（1709—1712），以及塞缪尔·约翰生（1709—1784，英国作家和文学批评家）的《漫游者》（1750—1752）等等。这些刊物主要将其篇幅用于各种文学问题、当时的各种事件，以及与各门类艺术相关的经验。舞蹈的局面在18世纪初叶的英国处于一种相当可怜的状态之中，因此只是偶尔才得到讨论。约翰·韦弗（1673—1760，英国舞蹈家、编导家、教师和舞蹈理论家）的作品在当时可谓"令人开心的小玩艺儿"之海洋中的一座小岛，他曾于1712年3月29日在一封给《旁观者》的信中，指责剧场观众鼓掌并要求的只是"蹦蹦跳跳和翻跟头"，而非"我们剧场中的那种正确并规范的舞蹈"。斯梯尔则在同年的8月25日这样写到：

> 您必须懂得，即使这门艺术就像人们想象的那样琐碎肤浅，不具备出色理解力的人也成不了一位出色的舞蹈家。倘若果真如此，我就要留给读者们去判断了……诸如飞翔、单脚跳、蹦蹦跳跳、翻跟头、旋转等等，……玩弄1 000个鬼把戏，但就这些玩艺儿来说，许多动物都能比人做得更好……

在《闲话报》的第88期上，艾迪生谈到过自己所经历的一件怪事：一天早晨，他"被一次，以及接二连三的房屋震荡"给弄醒。他长话短说到，他走上楼去，发现一位令人愉快的少年正在尽力根据弗耶（约1675—1719，法

国舞蹈家和编导家）的早期舞谱跳舞呢。这个例子证明了，艾迪生不是一位艺术的批评家，但却是一位风度的批评家。然而，他对歌剧很感兴趣，甚至曾构思过一部歌剧的剧本。

我们此刻必须想到意大利歌剧在当时所享有的巨大声誉，而占领统治地位的则是男高音。艾迪生在1711年的《旁观者》上对这门艺术形式发表的见解，极大地影响了德国理论家约翰·马特松（1681—1764，德国作曲家、理论家和管风琴家），而马特松则被看作是早期的现代音乐批评家之一。他创办了第一家专门讨论音乐的期刊《音乐批评》（1722—1725）。这个期刊讨论的专题为历史性的和美学性的，并在很大程度上涉及到当时音乐的各种潮流。当时曾对约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750，德国管风琴家和作曲家）的复调音乐与亨德尔（1685—1759，出生于德国的英籍作曲家）和泰勒曼（1748—1831，德国作曲家和音乐作家）的新型旋律风格间的争论展开过经常性的讨论。马特松的期刊大获成功，由此引出了其他一些回答当时各种音乐问题的杂志的发行，比如《音乐大师真谛》和《音乐评论》。

18世纪上半叶的德国音乐领域中发生过如此激烈的公开论战，那么我们或许会期待着在法国的芭蕾舞剧中，遇到相似的兴趣。但芭蕾舞剧从未导致过如此规模宏大的争论，而充其量只是在该世纪后半叶的文学中找到一些共鸣。有关舞蹈场面的任何写作只是一种报道，而很少给予美学上的估价。举例说，曾有一个报道介绍了1734年玛丽·萨莱（1707—1756，法国舞蹈表演家和芭蕾改革家）在伦敦演出其芭蕾舞剧《皮格马利翁》，而这部舞剧几乎在所有的方面都与当时芭蕾舞剧的精神格格不入。

《法国信使报》的伦敦特约记者为他的读者详尽描述了该剧情节，并几乎解释了舞台上发生的每个小小的事件：

> 那尊雕塑……从麻木不仁中苏醒过来；她对自己的崭新存在以及周围所有的东西大为吃惊……皮格马利翁伸出他的手来……她试了试地面……然后逐渐地步入了一个为雕塑家所渴望的优雅姿态之中……

这位作者并不知道到底怎样评价一个全新的动作动机，或者怎样去评价这部预示着未来情节芭蕾的完整作品。他只能将自己对玛丽·萨莱的服装之惊讶不已记录下来：

> 您可以想象，先生，当萨莱小姐那精美细腻的优雅与哑剧和舞蹈融为一体之时，这个情节能够变成多么不同的各个阶段。她斗胆登场，没有鲸骨框、裙子，或者紧身围腰，而且头发下垂；她头上没戴任何装饰品。除了紧身胸衣和小外套之外，她仅按照希腊塑像的样式，身穿了一件简单的薄纱裙。

这种报道与德国音乐期刊中的严肃分析和讨论，真是相差着十万八千里。操德语的民族自18世纪60年代初期开始，就成了音乐领域中不容质疑的领袖——由海顿（1732—1809，奥地利作曲家）、格鲁克（1714—1787，德国作曲家）和莫扎特（1756—1791，奥地利作曲家）为19世纪的音乐天才们打开了大门。于是乎，便产生了这样一

个问题：延续于两代人中对音乐批评的兴趣是否在一个民族中产生出了对音乐的敏感，并且为它准备好了接受的能力。或者说，这个民族对音乐的多情善感是否能够刺激并一定导致批评性的讨论，以推动如此众多的天才之诞生？事实是，德国人与奥地利人中的音乐天才恰好与他们民族的复兴以及浪漫主义和华尔兹的涌现共时了。

德国人很明显在其占领统治地位之初，便开始喜欢音乐，就像意大利人于 15 世纪喜欢人文主义和各门类视觉艺术，以及法国人拥抱巴罗克和芭蕾舞剧那样。然而，无论历史可能融合了多么强大的外部力量和循环阶段，音乐天赋在古典主义阶段抓住了德国人和奥地利人这个事实，却得归功于经过强化了的理性主义准备阶段，并将他们——门德尔松（1809—1847，德国作曲家）、布拉姆斯（1833—1897，德国作曲家）和瓦格纳（1813—1883，德国作曲家），里夏德·施特劳斯（1864—1949，德国作曲家）和古斯塔夫·马勒（1860—1911，奥地利籍波希米亚作曲家）——带进了我们这个时代，而在这个时代中，勋伯格（1874—1951，奥地利作曲家）和阿尔班·贝尔格（1885—1935，奥地利作曲家）、钦德米特（1895—1963，德国作曲家）和韦伯恩（1883—1945，奥地利作曲家）则为延续了大约 200 年之久的音乐凯旋撰写了墓志铭。

当芭蕾舞剧度过了它的古典主义时期之时，舞蹈批评却尚未诞生。芭蕾舞剧作品在吕利逝世后的统一概念和对于高尚舞蹈的新兴狂热，促使某些美学家去涉及到舞蹈。人们主要强调的是哑剧的表情和舞蹈家使各种姿态与舞步具有内涵的任务，而这些则成为普遍性的看法。唯一一本专攻舞蹈的书籍是路易·德·卡于萨克（1700—1759，法国芭蕾舞剧剧本作家和舞蹈史学家）的

《古今舞蹈，或舞蹈史论》，该书 1754 年出版。每个姿态的重要性都在书中得到了强调：它们包容了心灵的各种感情。卡于萨克认为，玛丽·萨莱为未来指明了道路，并且用自己的行动表明了，表现力对于这门艺术来说，是必不可少的。他预见到了“情节中的舞蹈”这种东西，以便用它去表现人类的全部激情，而大约在 6 年之后，诺维尔才开始了自己为“情节芭蕾”的战斗。

然而，在当时的许多芭蕾舞剧作品均急需更为经常的分析时，无论是这本书，还是偶尔提及的对具有内涵的哑剧之需要，都无法与定期出版并处理音乐和歌剧问题的各种期刊中关于音乐的、深刻的批评内涵相提并论。而 18 世纪后半叶也无法从根本上改变芭蕾舞剧的批评。在报刊杂志上，它继续处于一种相当敷衍了事的层次上。

自从查尔斯·巴特（生卒年不详）在其经常被引用的著作《回归到起源本身上去的诸门类艺术》(1746) 中，给予舞蹈这种艺术形式以充分的承认以来，越来越多的哲学家竭力去阐释舞蹈，而这种阐释持续了 200 年之后，不得不等待百科全书的编纂者们去正式承认其等同于其他一切艺术形式的艺术特征。尽管这种承认依然远离任何批评性的估价，但 18 世纪的历史在这个方面却并非是苍白无力的。

在 18 世纪的编年史家们中间有个例外的情形：一位非舞蹈家近乎像专业舞蹈批评家一样撰写过舞蹈的文章。但巴黎的观众或当时的舞蹈家们都未曾听说过他的批评性估价。拜伦·弗里德里希·梅尔基奥尔·冯·格林（1723—1807，定居于法国的德国文学家）这位德国人受到法国文化的强烈吸引，于 25 岁时赴巴黎结识了卢梭和狄德罗，并与他们保持了终生的友谊。格林具有一副精

明的头脑，能够将多情善感与德国人的严密周全融为一体。1753年，他为对巴黎这个文化中心发生的事情感兴趣的外国王子们和富人们创建起了一个私立的新闻服务社。格林撰写文学性的书信，并每两周发布一次，通常是使用外交信使的渠道。在这个撰写书信的时代里，格林的《文学通讯》记录了各种各样的事件，评说书籍，讨论作家和音乐家们，以及画家们和雕塑家们，并阐述当时的社会局势和剧场经验。他的文章几乎是包罗万象，而所写的一切又是论据扎实并文字优美，机智老练并生气勃勃，感觉敏锐并强悍有力的。当《文学通讯》收集成册并自1812至1814年分数卷出版，还于1830年发行了最后一版时，这位作家的重要性便显而易见了；他的这部举足轻重的著作被描述成了现代批评的最初尝试。

他能够将自己经历过的一切都清晰、准确、完整地结构起来。读一下格林是怎样对诺维尔的创作方法做出反应的，是非常有意思的；按照诺维尔的方法，各个哑剧场面都与不同的独舞、双人舞、三人舞和四人舞联系在一起，这些舞蹈都以情节芭蕾的方式表现了爱情、妒嫉或绝望，而从未失去过内涵：

> ……在诺维尔的芭蕾中，舞蹈和节奏性的走路是相当不同的。其中的舞蹈都处在富于激情的大动作之中，处在举足轻重的时刻，处在各种场面之中，其中的走路，则恰好赶上了需要的时候，但却没有舞蹈的成分。从节奏性的走路到舞蹈，以及从舞蹈到节奏性的走路间的变化，在此情此景中是极为必要的，就像在歌剧中，从宣叙调到咏叹调，然后从咏叹调再到宣叙调的变

化必不可少一样，但是为舞蹈而舞蹈直到舞剧结束之时才能出现……

诺维尔于1776年的11月复演了他的《任性的该拉忒亚》，拜伦·冯·格林于巴黎歌剧院观看了这场演出，而舞蹈家勒皮克（1744—1806，法国舞蹈表演家和编导家）则于其中首次登台。他在给普鲁士的菲特烈国王的书信中写到了这部作品：

……尽管这种哑剧的思想简单明了，尽管这种戏剧性的场面司空见惯，其表演还是令人愉快并卓有成效的。人们无法想象出任何更为新鲜的东西，它是一束鲜花，一种阿那克里翁（约公元前572—约公元前488，纵情歌咏酒色的古希腊抒情诗人）的思想，而布歇尔（1703—1770，法国画家）则或许要在画布上加以表现。

该拉忒亚这个角色由吉马尔处理得维妙维肖；她表演的同一任性的不同层次，达到了精美绝伦并无以复加的地步，她展示的细腻入微的艺术性和优雅感，达到了完整统一且无与伦比的境界。

扮演牧童的勒皮克穷尽了我们的愿望。这位年轻的哑剧演员相貌迷人，身段纤细得无以复加，动作自如而轻盈得到了家，风格纯净、活跃、自然得无法描画，实在是一位脱颖而出的天才……倘若他没有维斯特里（1760—1842，法国舞蹈表演家和教师）的全部高贵和全部表情，倘若他没有加代尔（1741—1787，法国舞蹈表演家

和编导家）的全部力量和平衡，或许也能在自己的表演中，展示出某种比较柔和但却更加光彩照人的东西。他的优雅和轻盈在半性格舞中可谓艺压群芳，而这正是新型芭蕾舞剧的风格所在……。

拜伦·冯·格林使我们了解到诺维尔的作品，以及他那个时代舞蹈演员们的情况，这方面的贡献是非他莫属的了。格林未能生活在浪漫主义芭蕾舞剧的全盛期，并为报刊杂志撰写文章，这真是件莫大的憾事！否则，舞蹈批评和芭蕾舞剧或许能够从他的文章中受益呢。

诺维尔的《书信集》当然也是对18世纪50年代末的芭蕾舞剧状况之批评。这是发自一颗富于创意的舞蹈心灵的批评，这颗心灵提出了富于想象意识的各种原则，但这种批评又是非常特殊的种类，它出自一位具有远见卓识的教师，而这位教师则感觉到了他那个时代的精神，并希望看到这种精神通过舞蹈表现出来。一位炉火纯青的舞蹈表演家和编导家向世界讲述了自己那个行当中的问题种种；事实上，他是在向一个由自己想象出来的课堂述说着，到场的是他的同行们，而其中的大多数人对他则是不友好的。他这些论述舞蹈的文章因此是一种独辟蹊径的成就，因此在芭蕾舞剧史上具有其自身的独特价值。

舞蹈批评就其字面本身的意义而言，开始于浪漫主义芭蕾舞剧，而这种芭蕾舞剧恰好同印刷的商业化发展以及新闻的初次繁荣共时。而象征着舞蹈批评发端的人便是泰奥菲勒·戈捷。

在两次革命之间

……公平而论，也就是说，为了公正地对待其存在，批评应该是具有倾向性的、充满激情的、政治色彩的，也就是说，为了打开最广阔视野，而从某种独特观点出发去撰写的……

查尔斯·波德莱尔用这些词语清晰地勾画出泰奥菲勒·戈捷的批评方式之范畴。由于戈捷被看作是第一位舞蹈批评家，那么第一位现代批评家就是与他同时代的波德莱尔（1821—1867），他的美学原则置根于这位艺术家那巨大的想象力宝库和他对美的概念之中。现实主义对于波德莱尔来说，可谓一个诅咒以及对创造性想象的否定。他对于当时的自然主义倾向——主要是风景画家们如库尔贝（1819—1877，法国画家）和那些巴比松画派（出现于19世纪30年代法国的一个现实主义画派）的画家们，也持某种不屑一顾的态度。在《哲学的艺术》这篇他一直未能完成的论文中，波德莱尔尽力去解释纯粹的艺术："它是要去创造出具有暗示性奇迹的内涵，并同时创造出客体和主体、外部世界和艺术家自己。"在这个定义中，关键的字词乃"暗示性奇迹"，戈捷对此也深信不疑。

我们可以说，波德莱尔超越了浪漫主义。倘若他高高地站在浪漫主义之上，那么就当然会随身穿上浪漫主义的衣衫。当然，浪漫主义是难以加以定义的，因为它的位置恰好"既不在主体的选择之中，也不在确切的真实之

中，而是处在某种感情的样式之中”，这是波德莱尔在同一篇论文中的说法。“对我来说，浪漫主义乃对美的最近和最新的表现。使用浪漫主义这个词就意味着说现代艺术这个词——即亲密、灵性、色彩、渴望走向无限，并且运用诸门类艺术能够得到的各种手段去表现。”

一种灵性的亲缘关系存在于波德莱尔和戈捷之间。波德莱尔在撰写《浪漫主义艺术》一书时，用了一章的篇幅论述他。1861年——也就是戈捷从事文学活动30年之后——波德莱尔能够想象出他的大多数作品以及作为根基的各种概念。他能懂得隐含在戈捷各篇文章中的诗意，尽管他本人并不属于那个“为艺术而艺术”的流派，尽管戈捷是那个流派最为善于词令的大人物；他说，就戈捷自身诗意洞察力的本质而言，“无论人们对自己多么地不加深究，诗歌也会询问起自己的灵魂，回想起自己激情的记忆，并且没有客体，只有自身。”波德莱尔的诗歌概念恰好与戈捷的诗歌概念在本质上不谋而合。诗歌与道德或真理毫无共同之处，其真正的客体就是其自身，就是尽力去与众不同，反映出诗人梦想中的钻石和鲜花。诗歌的脾性不容许强加任何真实性。其始终如一的原则乃人类走向至美的冲动，而再次创造这种至美的激情则可使人心旷神怡。

波德莱尔对芭蕾舞剧本身并无兴趣，但作为一位以各种具有视觉力量的比喻进行写作、并沉浸在创造过程之中的艺术批评家，他承认芭蕾舞剧是一种产生于艰苦劳动和肉体努力的艺术之最突出例证。令他更加难忘的是优雅和轻盈全然否定了贯穿其中的汗水的最终结果。这使得他在舞蹈之中看见了诗歌的复活，“由胳膊腿儿构成”，并且带着使他心悦诚服的理想的和肉感的生命。从

这个视角出发，人们可以估价波德莱尔对戈捷的敬佩之情："泰奥菲勒·戈捷这位出类拔萃的作家，因为他是自己责任的奴仆，因为他无休止地服从于自身各种功能的必要性，因为某种对美的感情是他的天性，因为他已将自己的责任变成了迷恋。"

这个说法使用了戈捷工作方式中四种豪放的笔触。只有一颗相似的心灵才能进行如此生动的描述。即使是**M.** 屈维利耶-弗勒里（生卒年不详）这位戈捷同时代最能咋呼的批评家之一，也不得不承认戈捷作品中拥有某些积极的特点，尽管他曾在其作品的许多方面吹毛求疵，并且在承认中带着挖苦的意思：

> 人们必须公平地对待泰奥菲勒·戈捷先生：他从未寻求过独创性……他的血液里拥有着浪漫主义……他天生就是一个敏锐的一流跳蚤，一个冒失鬼而非一位独创者，一位画家然后才是一位作家，一个形式的爱好者，对色彩充满了激情，只能抓住击中他眼睛的思想而非对思想的表现，只能抓住对理想的解释但得通过画面……倘若有人挑他的毛病，他一定会通过一个独一无二的旋转，通过自己那不得罪人的独创性，以及令人开心地夸张自己的轻浮来救自己一命。

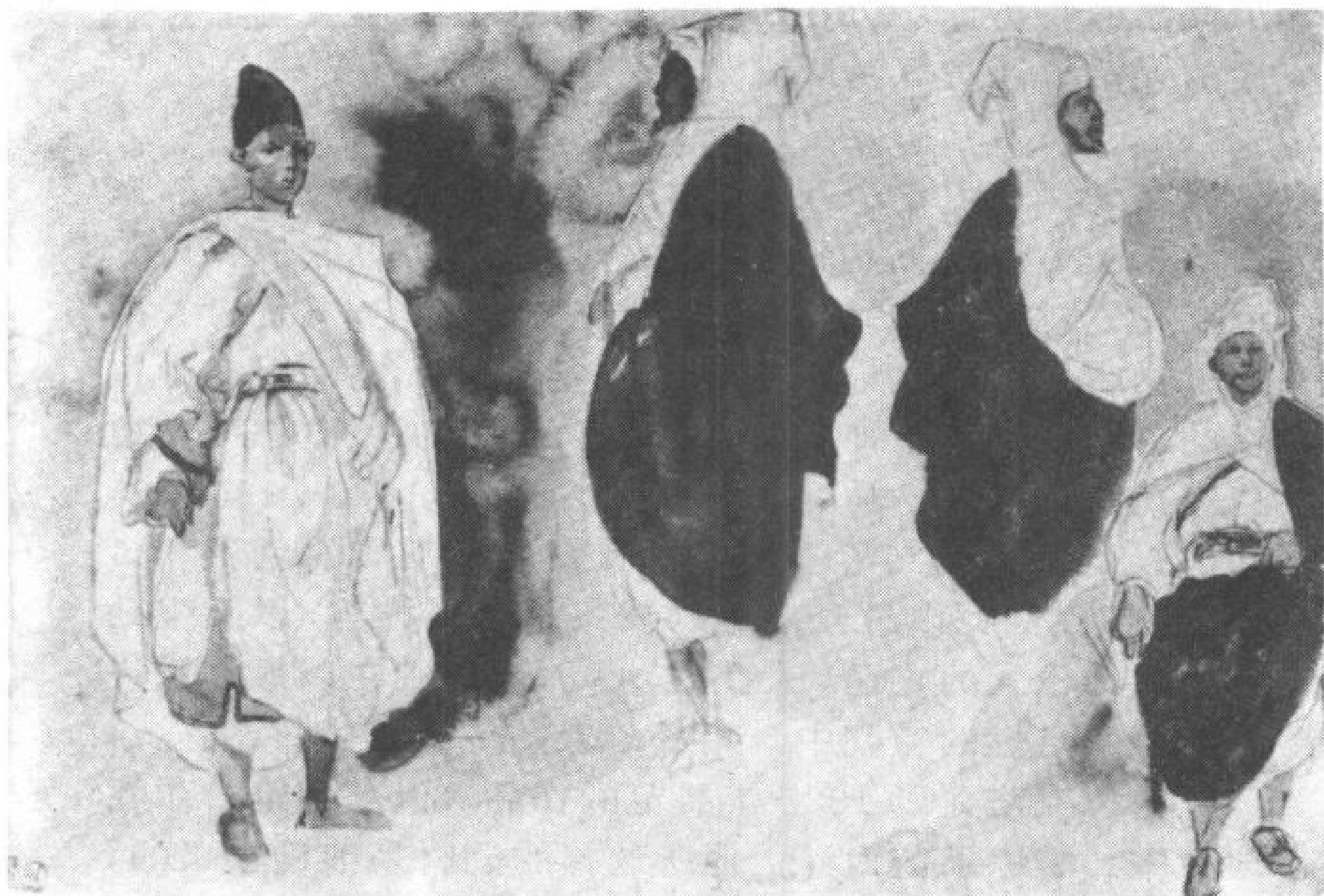
这种尖刻的赞美揭示了戈捷的一些弱点，但在更大程度上则展示出了他的长处。毫无疑问，他犯过一些错误，但他正是通过这些错误，以及带着强烈感情色彩的爱与憎，影响了芭蕾舞剧的历程。然而，表现自己的偏爱乃

批评家的特权。戈捷在诸视觉艺术领域中的同行们在当时的美术界则仅产生了微乎其微的影响。波德莱尔的批评文章之重要性只是后来才得到承认的，尽管事实上，他有时也会在评价上犯错误。波德莱尔曾盲目地笃信德拉克洛瓦（1798—1863，法国画家）的天赋，而他对安格尔（1780—1867，法国画家）、库尔贝（1819—1877，法国画家）和米勒（1814—1875，法国现实主义画家）的反对则导致他轻视了马奈（1832—1883，法国印象派画家）的伟大和印象主义的黎明。然而，波德莱尔的重要性就在于建立了美学的种种原则，以及现代艺术批评这门艺术，就像戈捷的大量批评文章使他成为现代舞蹈批评之父一样。

在戈捷进入这个局面之前，浪漫主义就已跃跃欲试了，并随时准备冲进各种事件的聚光灯下。画家们和诗人们走在了舞蹈家们的前面。到了 1832 年，当《仙女》陶醉了男主人公詹姆斯和芭蕾舞迷们之时，也就为浪漫主义的享乐做好了精神准备。在众多的画家中，欧仁·德拉克洛瓦和约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（1775—1851，英国风景画家）确立了基调，尽管带上了不同的色彩和口音。德拉克洛瓦以过分高难的线条和色彩技巧，以及强劲有力的拜伦式的主题，大获成功；而透纳则在以最为敏锐的用色所点燃的空间中，用梦幻般的笔触出类拔萃。

德拉克洛瓦以 1822 年展览的作品《但丁和维吉尔在地狱中》震惊了艺术界。他所选择的题材是浪漫主义的，但他的浪漫主义受到了观众的冷眼相看，并似乎最为接近于司汤达的浪漫主义，司汤达在于连·索雷尔的身上，以一种分析的方式，创造了第一位现代小说的男主人公。如同司汤达和许多浪漫主义艺术家们那样，德拉克洛瓦

的双重属性得到波德莱尔的最好察觉，后者将他比作“用一束束鲜花艺术地掩盖起来的火山口”。阿波利奈尔(1880—1918，法国作家、画家和批评家）也对这种说法产生了共鸣，并进一步说，德拉克洛瓦“激情荡漾地爱上了激情，并冷静地决意要去搜寻用最为明显的手段表现激情的方式”。而德拉克洛瓦在其《日记》中证明了自己的措词清晰，这本《日记》在深刻性上接近于莱奥纳多·达·芬奇（1452—1519，意大利文艺复兴时期画家、雕塑家、建筑家、自然科学家、工程师、文艺复兴时期



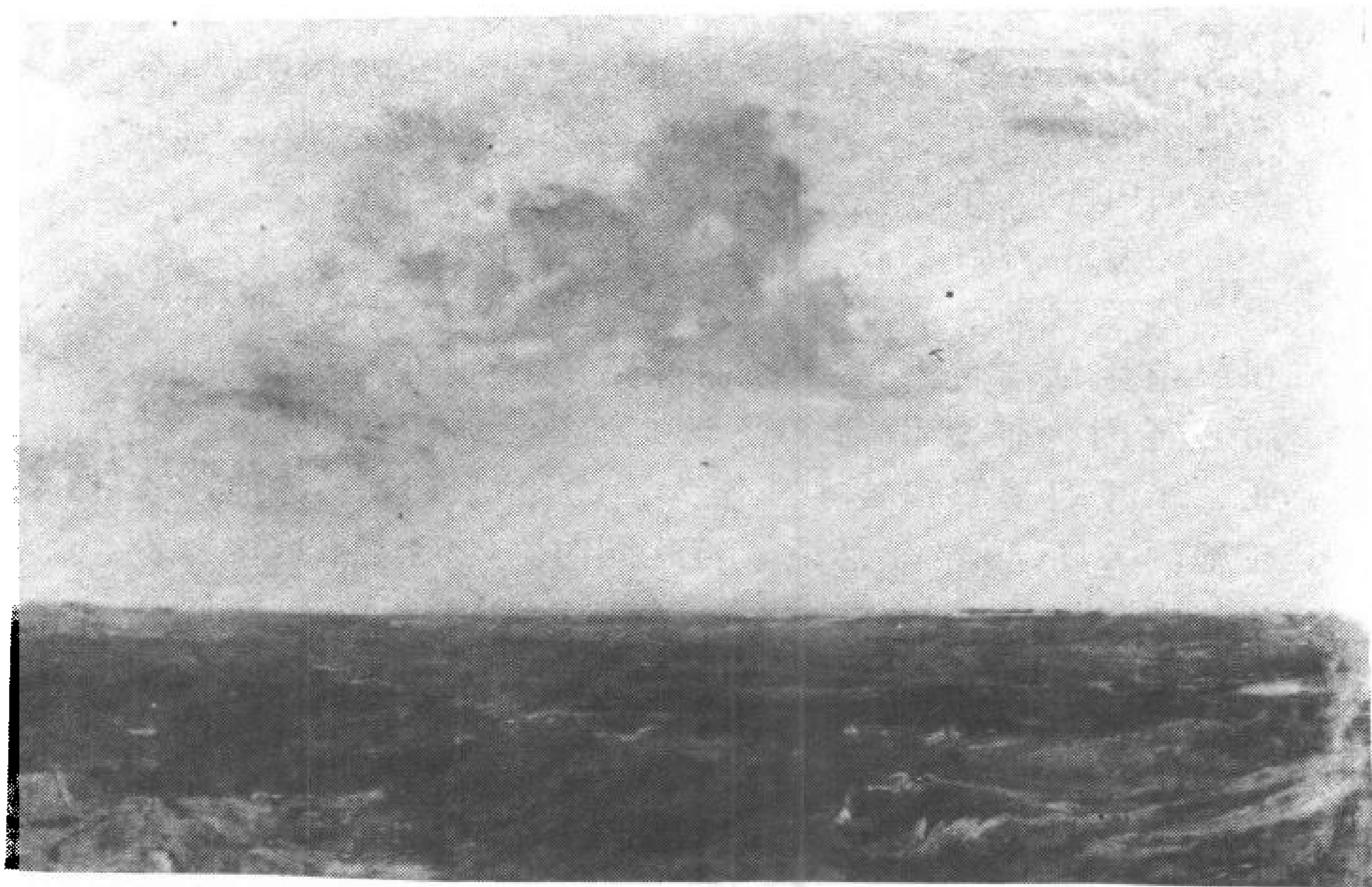
53.《四幅习作中的阿拉伯人》，作者是欧仁·德拉克洛瓦（1798—1863），他是最早受到遥远事物和东方文化吸引的那批画家中的一位。然而，他的摩洛哥之旅却结束于失望之中。（芝加哥艺术研究所供稿，由弗朗西斯·H·哈迪为纪念她的丈夫而捐赠）

“三杰”之一)的《手记》,并揭示出了自己的双重性:“一幅绘画的最突出价值就是成为眼睛的一次享乐”。他仿佛是自己精神祭坛上的自我中心不得不立即紧张起来一样,因此便补充说,“这并不是说,理性不应在其中找到自己的位置”。为眼睛创造一次享乐的概念首先出现在他的心里,而这恰好正是戈捷希望在芭蕾舞台上看到的东西。这位画家厌恶资产阶级的心满意足(就像戈捷一样),以及对实利主义的依赖,还有他的同时代人的所谓进步;他从未否认过激情作为创作过程中主要力量之一的力量。但他却不愿意将巨大的激情当做天赋之源来加以承认。既然对于伟人来说,是没有什么规则可言的,德拉克洛瓦就认为,天赋之源“不过就是想象而已……更确切地说,等于那个相同的东西,那种使人们看到他人看不到的东西,使人们以不同方式去看东西之各种器官的细腻”。

尽管他对自己这个浪漫主义者的身份进行过质疑,但却依然是自己那个时代之子. 这不仅因为他经验过去和眼前生活与色彩的那种神经错乱和酩酊大醉的强度,而且还因为他意识到了自己的遗产——但丁和莎士比亚、米开朗基罗和鲁本斯作为活的记忆五次三番地出现在他的《日记》中。然而,与此同时,他无法不逃离欧洲及其文明,因为他和多年后的高更(1848—1903,法国后期印象派画家)一样,敏锐地感到这种文明的厄运将临。尽管他与往日的大师们关系密切,回避了意大利——这个国度继温克尔曼(1717—1768,德国考古学家和艺术史学家)之后,乃脆弱艺术家们的巨大压力所在——而途经西班牙和阿尔及利亚去了摩洛哥,他在那里寻求尊严、崇高和不朽,但未能如愿以偿。现实的残酷动摇了许多浪漫主义的逃避主义者。这些令人疲倦的旅行产生的结果

——除了绝望和幻灭之外——是对自我的重新洞察。德拉克洛瓦对色彩获得了一种新型而经过强化了的感觉，并颇为激进地宣称："绘画并非总是需要主题"。这样，他便超越了印象主义的各种实验，从而想象出了那个非写实主义艺术的时代。

然而，德拉克洛瓦从未试图达到透纳的成就，后者的成就可谓典型的浪漫主义风格，但却又代表了我们这个时代。总的说来，固体的绘画对象，从苹果到树林，从风景到人体，都在这里被搬上了画布。透纳记录了自己的感觉，然而在其记录过程中，各种色彩改变了他所画对象的



54. 约瑟夫·透纳（1775—1851）这位浪漫主义的大师，最擅长在其风景画和流云的构图中唤起某种充满灵性的环境，比如这幅《海洋与天空》。（伦敦泰特美术馆董事会供稿）

固体特征。运动感与流动感是他的代表性成就。他那流云的构成仿佛能够使自身独立于天空之外。这种半透明的流动——我们在他的火焰、波浪，当然还有那盘旋在群山之巅的雾霭中，也目睹了这种状态的流动——使人想起了芭蕾女演员们那飞扬于空中、罗纱般透明的天鹅裙。透纳具体地体现出了对那种用绘画去实现某个光芒四射、七色彩虹般的梦想、对动作的轻盈和对脱离任何物质对象的渴望。类似雨和烟、蒸汽和速度等自然现象，在当时还不是画家的画笔力所能及的，但却走上了透纳的画布。威尼斯上空的暮色不仅变成了威尼斯深夜时分的现实，而且还诗化了这种现实。就像在芭蕾舞剧中那样，已经没有什么真实性可言，而只有真实的诗歌，只有梦幻的现实。

当然啦，人们可以轻易地说，天空以及空中的流云乃浪漫主义的基本特征。月亮也开始在 19 世纪的心态中发挥着巨大的作用。批评家约翰·罗斯金（1819—1900，英国浪漫主义艺术理论家）曾将好的艺术与自然的真实并列起来，并笃信（总是大写的）天理会服从于人伦。在这个时代——始于该世纪初年——对自然的崇拜者们将自己的兴趣都集中在天空，并将其梦幻悬挂于流云。肯尼斯·克拉克在《文明》一书中告诉我们说，“1802 年，一位名叫卢克·霍华德的教友派教徒宣读了一篇关于‘对流云的修正’的论文，这篇论文尽力去为天空说话，就像卡罗勒斯·林尼厄斯（1707—1778，瑞典博物学家）曾为诸植物说话那样。”约翰·康斯特布尔（1776—1837，英国风景画家）曾极大地影响过浪漫主义时期的风景画家们，他画过无数的天空写生，而据克拉克说，罗斯金也承认自己在摄取流云时，就像父亲（一位酒商）往瓶中装雪

利酒那样小心谨慎。流云是绝妙的比喻，而天空景色画则可能激起各种审美的感情，但也能唤起转瞬即逝或永恒不变地飞离现实的种种感情。流云和透纳捕捉流云构成秘密的技巧是浪漫主义形象的重要组成部分。它与歌剧《恶魔罗勃》中《修女们的芭蕾舞剧》的气氛极为吻合，并在浪漫芭蕾舞剧《吉赛尔》中维丽精灵们性格灵性化的那场戏中找到了高潮。透纳在对光与单纯的色彩之富于想象的使用中，反映出了浪漫芭蕾舞剧的种种热望，并至少像德拉克洛瓦那样期待着法国印象主义的到来。

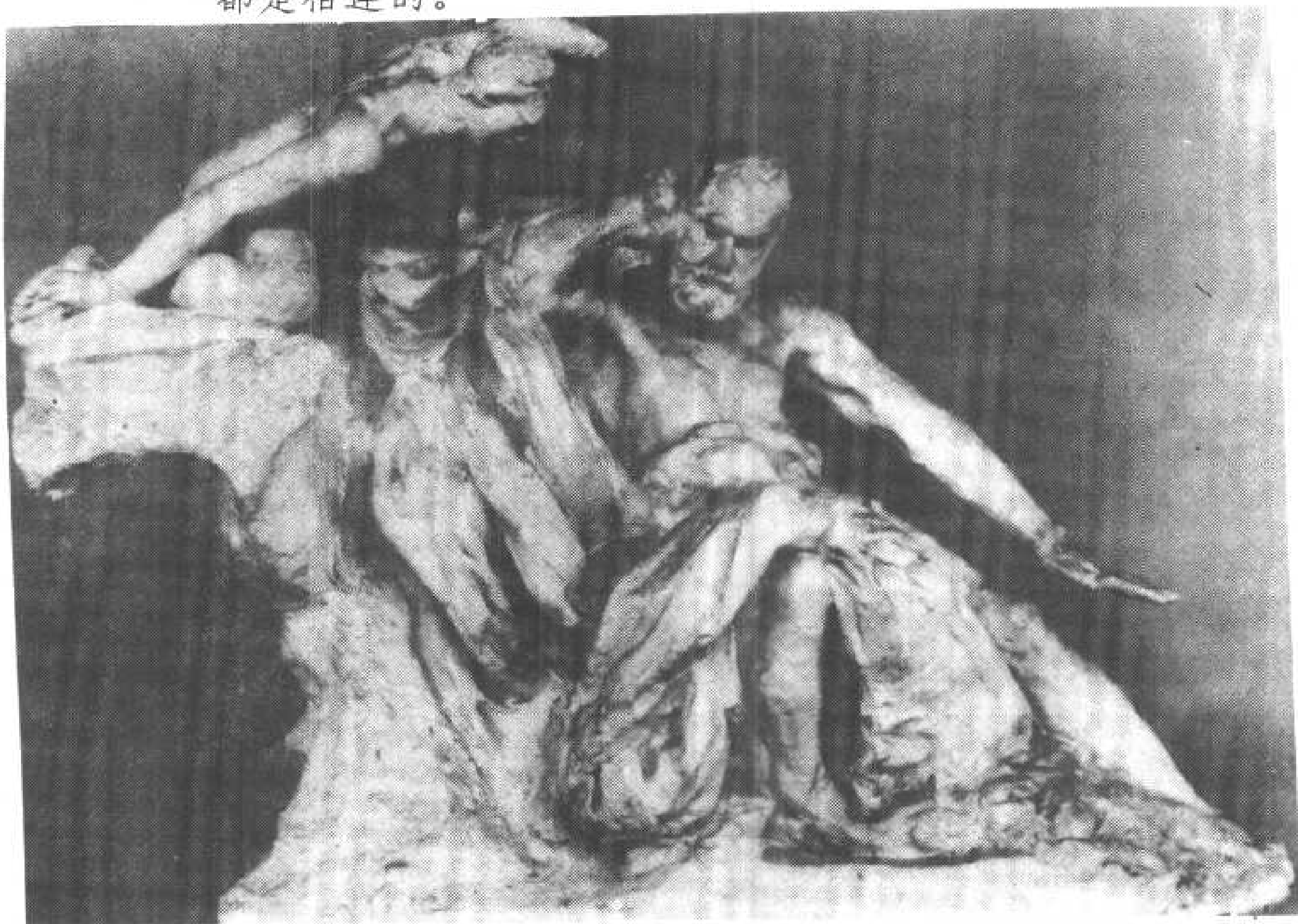
在 19 世纪的前 30 年，浪漫主义走到了广阔阵线的最前列。所有的艺术都卷了进来。然而，对于获得普遍承认的大论战却发生在 1830 年的 2 月 25 日，即七月革命前的 5 个月，地址在法兰西剧院，争论的焦点是维克多·雨果（1802—1885，法国作家）的话剧《欧那尼》。尽管雨果的追随者们于首演之夜便赢得了那场争论，但与古典主义者们的后卫军之间的小规模冲突依旧在继续着。我们为方便起见，不妨将这一天看作是现代戏剧的发端，尽管莱辛大约于此前的 60 年，激情就已在《汉堡剧评》中表达了同样的理想，而雨果则于 1827 年为自己的话剧《克伦威尔》撰写了必须被当做浪漫主义宣言的主要文件。当这篇宣言发表时，戈捷以最为典型的浪漫主义夸张地惊呼到，“它像《圣经》中的‘十戒’那样，在我们的眼前光彩夺目，而摩西就是拿着它走下西奈山的”。

在这篇前言里，维克多·雨果将浪漫主义当做文学的自由而给予了欢呼。一个新的时代开始了，德拉克洛瓦简洁地对它进行了这样的解释：“他谈论了浪漫主义，谈论了现代艺术。”传统那最强大的宝塔或许最终就是在这

场战斗中被毁灭的。但所有的革命——无论成功或失败——都会遭到延续性的回击。安德列·马尔罗（1901—1976，法国作家和政治家）指出，“在19世纪，艺术家们与统治阶级第一次不再具有同样的价值”。随着浪漫主义在1830年的凯旋，接踵而来的则是一场于创造性心灵和一个更加消耗精力的社会间展开的继续战斗。《欧那尼》之战的胜利与工业革命和科学进步的显著推进同步发生。浪漫主义则是立竿见影的结果之一。艺术家与统治阶级间的关系被迫变得越来越微妙，从而逐步导致了艺术家与社会，以及与自己的疏远和孤立。浪漫主义迅速诞生出来的“为艺术而艺术”运动只是孤立的许多阶段中的第一步，而艺术家则在这个过程中创造出了一个少数人的杰出群体。

雨果在为《克伦威尔》所写的前言中这样说到：“让我们丢下那陈旧的胶泥，以展露出艺术的正面。既不存在什么规则，也不存在什么榜样；或者说，除了自然的普遍规律之外，没有任何规则可言。”莱辛已经冲破了古典主义“三一律”的束缚，并捣毁了法国文化在德国的统治。雨果则在自己国家的不同背景里，重复了莱辛的种种行为。自由主义对他来说，意味着自然从不会屈服于理性主义或古典主义的秩序。浪漫主义的所谓自由，指的是从传统中获取自由。艺术必须从一切形式主义中获取自由，必须用自然中的陌生和惊奇、矛盾和怪诞来刺激我们。雨果认为，这个充满对比的世界曾得到中世纪文明的最好感知，并且表现出了现实那混合性的性格。一切艺术必须向现实的一切阶段敞开大门，也就是说，向真实敞开大门。他写到，“它将会意识到”，

创作中的一切并非都是人性的和优美的，丑恶存在于优美的身边……怪诞就处于崇高的边缘……一切定会像自然那样准备开始工作，并在其创作中加以融合……肉体与灵魂，野兽与智慧；宗教的起点总是诗歌的起点。一切事物都是相连的。



55. 奥古斯特·罗丹（1840—1917，法国雕塑家）的雕塑作品《维克多·雨果》。罗丹捕捉住了雨果在传达浪漫主义使命时的那种神态。（法国文化机构供稿）

在同一枚硬币的每一个面上，现实就充满了各种对比，充满了可爱的东西与可恨的东西，而表象与现实也是

如此，这两个方面在浪漫主义芭蕾舞剧中都起到了重大的作用。

戈捷最初是个美术专业的学生；一个偶然的机会遇到了维克多·雨果，而此时的雨果已是一位成就显著的作家和画家了，并对戈捷产生了举足轻重的作用。雨果劝说戈捷开始写作。尽管雨果留下了可装满一座博物馆的素描和绘画，但戈捷却没有留下任何艺术作品。他的视觉本能和敏感似乎要比将其想象搬上画布的技术性能力强得多。然而，他从未停止过以一位画家的眼睛去观察："一旦我有幸能够成为巴黎歌剧院的院长，我一定要请画家们来创作几部芭蕾舞剧。"视觉印象对他的意义到底有多大，可以从这样一个事实中推论出来：无论诉诸了哪些感官，刺激物都在他的心里被抓住，或变成了视觉的反应。因此，1843 年他曾在《新闻报》上的专栏文章中这样谈到了麻醉药的影响："我的听觉变得特别敏锐。我可以听到各种色彩的声音。绿、红、蓝、黄色呈现在我眼前时一清二楚，好象是来自波浪一样。"

戈捷，这位屡遭困惑的人儿！他心目中的一切都与绘画紧密相连，但命运将他变成了一位作家。他很快就向世界宣称自己"正在为了诗歌的理想和艺术的自由而奋斗"。然而，他的诗集第一卷在出版之后，受到 1830 年各种骚乱事件的极大影响。七月王朝（1830—1848，法国七月革命后产生的奥尔良王朝）成功后的公众一心向钱看，而在趣味上也是浅薄的。他们所感兴趣的仅是那些具有新闻性的事件和那些有资格签名的作家，人们谈论他们，因为可以在报纸上读到他们的专栏文章。金钱上的需要驱使戈捷投入了报界的怀抱。而后，人们可以阅读并引用他的文章，但天地良心，他成了一位批评家，而不是一位

诗人了。他内心充满了“一种失败的感伤和无力的怨恨”。这位曾欢呼过诸艺术的自由主义和表现的无限自由的年轻人，拼命地蔑视那些曾发动了那场革命的人们。这种逆反式的感情和心态很快就披上了一件保守的外衣。在另外一方面，他对资产阶级那没有灵魂和生命力的生活厌烦之极，并称这个阶级为“变幻莫测却毫无用处的玩艺儿”，这方面的情况我们可在龚古尔兄弟（19 世纪法国的小说家兄弟）的《新闻报》上读到。

尽管戈捷有着中产阶级的背景，但他对资产阶级却分明是疾恶如仇的。而福楼拜（1821—1880，法国作家）和德拉克洛瓦所讨厌的则不仅有资产阶级，而且还有艺术家那种放荡不羁的生活和浪漫主义；然而，他们在同时代人的眼里，依然与两者保持着联系。他们觉得，浪漫主义具有一种 19 世纪初期的烙印，并且是人们必定会产生出来的东西。他们对这场运动中某个戈捷式人物那放荡不羁的生活态度中表现出来的过分之处感到厌恶，而这类人物在争论中反传统的作法则是一种从深层爆发出来的斗争，并且具有某种下层阶级的东西。于是乎，出现了巨大的混合现象，因为具有贵族背景的作家们与来自中产阶级的作家们有史以来第一次在为实现浪漫主义的理想和反对资产阶级的自满之总战役中携起手来。

戈捷这位评论家，作为资产阶级观众的奴隶，面对他们对信息日益增长的渴求而被迫推出一个又一个的专栏，并使这项专栏写作工作成为他终生得到热切需求的活动，本人会做何感想呢？他一生都讨厌以一位评论家，而非诗人的身份而出名。有时候，他大发雷霆，并向那些愚蠢而专横的读者提出抗议，而他自己正是为了他们的快乐而忙于写作的。其中有一次类似情形是他在自己的

专栏中写柏辽兹（1803—1869，法国作曲家）的时候，柏辽兹也和戈捷一样，曾被迫作过新闻记者。在这个专栏中，戈捷痛悼对于艺术家天赋的浪费，而艺术家则被迫去为一群不开窍的观众服务，并且必须告诉他们到底听到的和看到的是些什么。然而，由于身为批评家的他经常遭到攻击，因而不得不为报刊新闻，以及自己作为一位公开发表见解的评论家之角色进行辩护。因此，他这样写到，报刊新闻也有其积极的诸方面：它使人们与大众融为一体，它使人们人性化，它让人们总能意识到自己的分量，而避免受到孤芳自赏的疾病之影响。

尽管对自己的各种活动厌恶之极，尽管对那些阅读他思想的读者们蔑视之极，他还是尽力地将自己的思想表达得非常清晰，即使不是极端的出色。然而，他一生都处于困惑之中，深深地痛苦于自身的渴求与日常现实的羁绊间的矛盾。他梦想生来就是去仅做独创性工作的，以便证明他本是自己心目中的那位伟大的诗人。由于他一周接一周地要以自己读到和看到的为基础，写出多得令人难以置信的文字，这种身为日报记者，像希腊神话中的西绪福斯王那样苦行般地工作，使他自以为无法证明自己的气质了。

这当然可能是一种隐蔽的福音。既然他将自己主要看作是一位诗人，我们就可认为，一个人的本性和发展取决于与优美和感伤、梦想与想象极为吻合的各种敏感，而不必非让他去写诗不可。戈捷一生中的大部分时间都在写诗，但他的诗未能经受住时间的考验。作为诗人，他不能与雨果、拉马丁（1790—1869，法国诗人和历史学家）、缪塞（1810—1857，法国浪漫主义作家）和其他一些同时代的诗人并驾齐驱。无论正确与否，他抱怨那份记者工作

阻碍了自己去实现命中注定的诗人命运。然而，有的时候，命运懂得为什么有时候必须要糟践人。它或许是为其牺牲品着想才这样做的。

戈捷一定经常地去蔑视并向资产阶级提出挑战。这种姿态出自一位真正的浪漫主义者，本是人们意料之中的事情。但他本人却是按照资产阶级的规则而生活的：他关怀自己的两个妹妹，关怀自己的孩子们，他的儿子泰奥菲勒这个与欧仁妮·福尔长期相爱的结晶，以及自己的两个女儿，这是与妻子埃内斯塔·格里希所生。他的妻子是舞蹈演员卡洛塔·格里希（1819—1899，意大利舞蹈表演家、浪漫主义芭蕾舞剧悲剧代表作《吉赛尔》的原版女主演和浪漫芭蕾最伟大的女演员之一）的姐姐，而他真正爱的则是这位舞蹈女演员，并且在临死时还呼唤着她的名字。难道生活中还有什么比高高兴兴地娶回自己挚爱情人胞姐更大的惨败吗？“好人泰奥”是他的绰号。他真正受到朋友们的爱戴和崇敬，是因为他善良而机智，是因为他随时愿意助人为乐——他从未有力量说个“不”字——而有时候还随时可以为某位急需者撰写一篇光彩夺目的评论。

我们或许可以读读爱德蒙·龚古尔在戈捷葬礼上的种种印象和思考：“墓地挤满了无名的崇拜者们、鲜为人知的同行们、劳累过度的马路新闻记者们，他们带来了对这位新闻记者，而非诗人或《莫潘小姐》作者的回忆。”

当戈捷开始撰写评论时，他曾在长老街与热拉尔·德·内瓦尔（1808—1855，法国诗人和作家）共用一个工作间，他们是在巴黎夏尔马涅大学就读时成为朋友的。内瓦尔是个悲剧性的人物，但却是位精明的作家，尽管有些

古怪。他是浪漫主义的化身，拥有某种放浪行骸的天赋，但他与那位两年后逝去的戏剧女演员之悲剧性的风流韵事，却作为永恒女性的飘忽形象，纠缠了他的一生及其多部小说。1855 年初，他于巴黎老灯街的路灯杆上上吊自尽。

在内瓦尔所说的自己那风流雅士的或者违反传统的风流岁月里，他和戈捷的工作室成了“为艺术家而艺术”的聚会之地和放荡不羁的艺术家们的中心。然而，当时的生活并非都是虚度的，也不仅仅是对诸门类艺术加以讨论。内瓦尔总是刺激并鼓励戈捷去写专栏。内瓦尔 1835 年曾创建和资助了《戏剧界》这个刊物，并给了戈捷第一个机会去撰写自己的四个专栏。然而，这个杂志成了个短命鬼。内瓦尔在其中丢失了自己的大部分钱财，但依然与戈捷一道撰写其他的随笔和评论。然后，戈捷 1836 年受聘作了《费加罗报》为期两年的评论家；1837 年，他还被编辑埃米尔·德·吉拉尔丹指定为《新闻报》的每周撰稿人。1838 年，他的一些稿件签上了两个人名字的开头字母：“GG”，以指戈捷（Gautier）和内瓦尔（Gerard de Nerval）两人。即使是那段登载于《新闻报》上，并经常为人所引用的对玛丽·塔里奥妮和范妮·埃尔斯勒的比较，也使用的是“GG”的签名，但那些熟知戈捷的脱俗笔风之人可以断定，这种充满想象力和优美词藻的成功之作仅仅出于他一个人：

> 范妮·埃尔斯勒的舞蹈无法更多地从学院派的种种概念中消灭掉；它具有某种完全独立的品格，而这种品格则将她与其他芭蕾女演员们分离开来。她的舞蹈没有塔里奥妮的那种轻

盈而纯洁的优雅，而是某种更具人性的东西，而这种东西能够更加尖锐地诉诸于各个感官。塔里奥妮小姐是一位基督教式的舞蹈家，倘若人们可以使用这样一个词语来描述一门被天主教信条禁止的艺术。她像精灵一样飞舞在白色薄纱那透明的迷雾之中，而她则喜欢用那种薄纱缠绕着自己；她就像一位欢乐的精灵，几乎没有用其粉红色的脚尖去压弯那些天国奇葩的花瓣。范妮·埃尔斯勒是一位地地道道的异教式的舞蹈家。她用铃鼓和为了露出大腿而开叉并用金钩相连的衣衫，使人想起了舞蹈的缪斯忒耳西科瑞。当她无所畏惧地向后下腰，并将那刺激肉欲的双臂抛往身后时，人们便产生了一种幻觉——她分明是那些来自赫库兰尼姆或庞贝的美人儿们中的一位，她们在黑色背景中的白色浮雕中呼之欲出，并用铿锵作响的钹来伴随其舞蹈……毫无疑问，超凡脱俗这种东西是需要给予尊重的，但在舞蹈中，不妨向实利主义做出些让步。归根结底，舞蹈的目的无非就是去展现那优雅姿态中的优美肉体，并去发展那悦人眼目的线条罢了。它是无声的节奏，用来目睹的音乐。舞蹈不适合去表现各种玄学的思想；它只能表现各种激情——爱情、充满种种打情骂俏的欲望、那些咄咄逼人的男性和那些稍稍抵抗的女性……

这段评论经常为人所引用——而此处则引用了极大的篇幅——因为它能够极其简练而精确地说明戈捷的美

学信仰。它还揭示了那些浪漫主义者们的精神分裂趋向，而对于这些人来说，揭露隐私则是他们的家常便饭，他们将实际的经验当做黄油加了上去，还将肉体的痛苦和感官的审美享受融为一体。戈捷的欲望是要将自己投身到一位美人儿的怀抱之中，从而唤醒自己的所有感官，以便能够去触摸并闻到眼睛所目睹的对象。他以为，一位除了美的本身之外不为其他任何目的服务的美人儿，方为真正的美。波德莱尔（1821—1867，法国诗人）也认为，一切形式的美都具有一种永垂不朽的成分和一种稍纵即逝的成分——一种绝对的成分和一种具体的成分。然而，绝对的和永垂不朽的美是不存在的，或者说，它是对各种美的一种抽象。波德莱尔这样写到，“每个现象中的具体成分都来自各种感情：就像我们具有自己的具体感情，并因此有了自己的美一样”。

对戈捷和波德莱尔来说，没有什么东西比美更加主观了，他们激烈地否定某种放之四海而皆准的美。美的概念就像一根迷宫中的棉线那样，贯穿于戈捷的作品之中，并回荡在对美的愉快描述之中。他将柏拉图当作自己的见证人，并称有柏氏的“定义就足够了。美就是真的光辉”。他想要去与古希腊人一道笃信，人体的完美形态就是任何美好事物的典范。为了证明他的肉体激动之纯洁无暇，他随时准备承认，古典主义的阴阳合一体将是最接近于他的理想的，没有性感的美乃美的本身。

他的这些比喻五次三番地回到古代，那是因为他坚定地笃信，艺术并未取得任何进步，因为古希腊人早已揭示出了它的美。倘若浪漫主义在19世纪的前半叶可被看作是对工业进步的一种反抗，那么，戈捷脱离时代的错误态度、他那无休无止地追溯并召唤古代的作法，则表明他

急于否认诸艺术所拥有的任何社会文化之根的存在。当然啦，人们可以宣称，他看待诸艺术的方法和对美的理想属于一位遭受挫败的画家和雕塑家。然而，当时的艺术批评中存在着一种总体的趋势和双重的属性，并列和游动于“灵魂”与“肉体”之间。

区别塔里奥妮这位基督教式的舞蹈家与埃尔斯勒这位异教式的舞蹈家，正是这种游动趋势中的一部分。此外，称塔里奥妮为基督教式的舞蹈家本是一种并非诚心的恭维。首先，戈捷对于丑是怒不可遏的，他认为丑是对自己眼睛的一种侮辱。肉体的美是“要求一位舞蹈演员应具备的第一条件……她没有借口不美，而她可以因为像貌不美而受到谴责，就像一位戏剧女演员应该为其发音糟糕受到谴责一样”。塔里奥妮的脸是丑得出了名的，而戈捷则勇敢地给予了宽恕。其次，当使用基督教式舞蹈家的形象时，他很清楚地意识到了自己的这种信念：基督教应为人体的堕落而受到谴责——“一座监狱是由昔日的一座宫殿所构成的”。这是他在《剧场纪念品》中这样写的。倘若戈捷真的将塔里奥妮当做了一位基督教式的舞蹈家，那么，他眼前出现的这位舞蹈演员也是从肩膀到脚趾都穿着衣服的。

在我们这个时代，露丝·圣-丹妮丝曾从戈捷当年止步的地方起飞，谴责圣保罗一面用保佑一切邪恶的灵魂，去将存在于受过污染的肉体中的人类一分为二，一面又倡导并复活起宗教舞蹈的概念来。

戈捷从来都能意识到对加上肉体的神秘之欲望，无论这种肉体是神秘莫测的，还是真实存在的。当他看到卡洛塔·格里希时，便立即被她的美所打动，而这种美则将神秘与肉体融合得天衣无缝。职业性的热情和个人对卡

洛塔·格里希的感情，都驱使他要去为她创作一部芭蕾舞剧：《吉赛尔》。到了19世纪30年代末，戈捷觉得飘飘欲仙的飞翔太多，舞台上的白色太多，白裙芭蕾太多，这是他对以《仙女》为模式，模仿塔里奥妮已泛滥成灾的看法。他尽力去创造一个融塔里奥妮和埃尔斯勒于一体的混合型形象。仙女——塔里奥妮的形象——只是男主人公心目中的一个精灵，一个梦幻般的幻影。为什么不让一个真实的人物——埃尔斯勒的形象——与其并驾齐驱，并通过戏剧性的事件使她变成虚幻的造物，变成浪漫主义的偶像呢？就这样，《吉赛尔》带着其真实的第一幕和虚幻的第二幕，从戈捷的规则中脱颖而出：肉体和脱离现实的飞翔、激情产生的美感和爱情的诗意梦幻融为了一体。

由于当时流行着对一切异国情调的兴趣，戈捷专为格里希撰写的下一个剧本则是《天仙》。从海因里希·海涅的那些哈尔茨群山中的维丽女鬼们发展到阿拉伯之夜中的天仙和气氛，这本是一种符合逻辑的发展。在波斯神话中，这些天仙们乃被打入地狱并沦为恶魔的堕落天使，但却显现为顽皮捣蛋的小精灵。诺瓦利斯关于莲花的浪漫主义梦幻变成了不朽的花朵——这又有了一个不可企及的象征——伊斯肯德尔寻找并最终在一位入睡的天仙手中找到了的莲花。他从她那里取到了这朵花，但却被她搞得神魂颠倒，并准备为了得到一个吻，去将天国搬下来。于是乎，一种《仙女》的味道就添加进了这个故事之中，仿佛需要证明浪漫主义的梦幻在一切地域和一切时代都是同样的。天仙跳起舞来，而伊斯肯德尔则将那朵花物归原主。

> 然后，那朵花就像雪花与金子一般……开放在傍晚的太阳之下。天仙的形体显现出来，并且融入了光芒之中……伊斯肯德尔目睹着她消失。当他意识到，这将意味着自己能接近终点之时，便感觉到那阴影环绕了自己。

戈捷赋予了故事一种更为戏剧性和更为复杂的情节。在他的《天仙》版本中，还加入了奴隶利拉的尸体，她是从闺房逃出时被击毙的。但从根本上来说，就像在《吉赛尔》里那样，梦幻与现实的融合也充满着思辨的妙趣，而一切都结束于精神对物质的凯旋之中。东方式的梦幻和异国情调的现实在舞台上的效果证明了戈捷的若干概念之一："情节越是荒诞无稽……可能性就会越少受到触犯。传奇、童话故事、麻醉药和鸦片激起的梦幻，以及一切超越可能性王国的奇思异想乃芭蕾舞剧的真实范畴。"

然而，根据他的规则：一连串的艺术性姿态、用造型术语所表现的美和激情、令人愉快和优雅动人等等，他的版本中那复杂的舞台情节由于原著简单的故事线索包括了所有的芭蕾舞剧应该提供的可能性，而变得更加令人吃惊了。事实上，戈捷完全不赞成任何情节芭蕾，并且曾于 1855 年 1 月 16 日的《新闻报》上，就马齐耶的芭蕾舞剧《丰蒂》写过一篇评论，称这部芭蕾舞剧属于那种被称作"情节芭蕾"的风格，因此不符合真正舞蹈应该服从的那些条件。他认为，"每种艺术形式都要与某种自己能够给予最佳表现的主题类型相呼应：雕塑表现形式；绘画表现形式和色彩；诗歌表现形式、色彩、声音和思想；音乐表现音量、音色和某种从未终止并保持不确定的感觉、那种不存在的概念和那种从不曾有过的记忆；舞蹈表现一

切造型性的东西和动作的节奏以及——为什么不直言不讳？——肉欲的刺激和女性的美。”

戈捷帮助建立起了芭蕾女演员的那种显著地位。他的言论极为夸张，竟然将男性舞蹈演员当成了某种无法想象，甚至异想天开和不够体面的东西。他充其量赐予男性舞蹈演员的只是力量的优雅，一种自相矛盾的东西。这种一面之词使得男性舞蹈演员遭受了被降格使用为首席搬运工的角色之痛苦，并导致了各种严重的结果。他仅将眼睛集中在芭蕾女主演的美和出色技艺之上，而忽视了到群舞演员中去发现未来芭蕾女主演们的源泉。

戈捷从未在那种经常用作背景的平庸音乐中吹毛求疵。他对音乐不太感兴趣，而对音乐的欣赏也是有限的。然而，他不得不评论歌剧，但他的评论对于音乐批评史来说价值不大。1890 年，也就是在他逝世很久之后，他的女儿朱迪思在《时报》这家大报上撰文，述说其父当年从事这部分评论工作时的种种艰难。她说：“他以令人惊讶的实力撰写自己不太熟悉的主题……”。这篇文章充其量不过是赞美了他的新闻写作技巧，但也坦白地承认了他对音乐的无能为力。

他对布景也没有批评的眼光，这方面很少在他的评论中得到讨论，尽管他本是画家出身。然而，他却总是细腻入微地描绘芭蕾女演员们的服装。这种状况与他关系甚密：服装离皮肤最近，因此，能够被当做是促成了身体线条的美。

尽管如此，戈捷首先并不是一位舞蹈批评家。他的戏剧批评出版于 1858 至 1859 年之间，篇幅有六大卷，标题为《法国戏剧艺术近 25 年来的历史》；而在此之前，还出版过另外一个艺术批评集。更加精确地说，他是一位专栏

作家，记录下各种思想和印象、生活花絮、文学评估和批评性的反应等等。除了这些匆匆而就的新闻性的小玩艺儿之外，还有一些具有文学意义的出色评论。称戈捷为一位勤奋的作家是含糊其词并估价不足的。他像在装配流水线上似地撰写评论文章，为的是能够收支平衡。

显而易见，在这种情况下，他无法选择所写的内容。诸门类艺术和文学中满是他的许多专栏，但戏剧则是他撰写专栏文章的一块运动场：他撰写话剧、喜剧、歌剧、童话剧、马戏、哑剧、杂耍和芭蕾舞剧。他在转向芭蕾舞剧之前，已经写过这些评论达两年之久。此刻，他已是一位浪漫主义运动中的知名作家和受人尊重的领袖了。但当他开始撰写舞蹈文章时，对技术性的知识一窍不通。一开始时，他并不理解两脚外开的需要，因此称之为“往日之人为了装腔作势而发明的最令人讨厌的脚位之一”，并取笑这些基本的脚位和姿态。最初，他无疑是从某种文学的观点去接近芭蕾舞剧的，并且带着既定的审美观念。但他很快就意识到，芭蕾舞剧这种艺术形式最为接近自己的各种艺术理想。他相当迅速地在芭蕾舞剧方面成熟起来，而芭蕾舞剧也在他的帮助下成长起来。

或许，戈捷无法不热爱芭蕾舞剧，因为剧场舞蹈作为一种非理性的艺术形式，满足了他的种种期待：它绝对无法再造生活。它充其量只是一种生活的形象，被我们的想象力和我们梦中的幻影投射到舞台之上。在《寰球箴言报》(1859 年 11 月 21 日）上，戈捷明确地指出，倘若艺术能够成功地再造现实的本来面目，艺术便消亡了。

相比之下，巴尔扎克的几部小说成了当时的最畅销书。它们描画了处于社会冲突中的各种性格。像狄更斯一样，巴尔扎克意识到，“个人只能存在于与社会的相互关

系之中”，而两位作家都敢于戳穿社会的表层，描写生存的矛盾和残酷。

戈捷乃这个复杂的社会网络中的一部分，尽管作为浪漫主义逃避现实者的领袖，他已远远离开了这个网络。从某种象征意义上来说，芭蕾舞剧成了他的审美避难所。

当人们阅读戈捷从浪漫主义兴盛期到衰退期全部评论的内涵时，奥斯卡·王尔德（1856—1900，英国唯美主义作家）的说法便涌现在心头：批评的最高和最低形式便是某种自传。在戈捷的情况中，批评超越了自传，并且成为其时代的传记。在戈捷的身上，有某种哈姆雷特的东西；戈捷在向未来世界解释浪漫主义时，可能会用哈姆雷特“人是一件多么伟大的作品”这种调子来说：“这场运动相似于文艺复兴运动。一种新生命的元气在激烈地运行着。万物都在同时发芽、开花、实现。空气令人陶醉。我们被高扬的情绪和艺术搞得疯狂起来。”

在1848年至1872年之间，戈捷开始认为，浪漫主义的现状中有某种变味的东西。倘若他不曾堕入自己那饱受挫败的生活，倘若他不曾嘴里喊着那个不可企及的女人的名字死去，他的遗言或许会是一首经过深思熟虑后唱给浪漫主义的颂歌。哈姆雷特在人类结束文艺复兴时期的辉煌时曾如此绝望地感叹到：“然而，就我而言，这尘埃的精髓是什么呢？”戈捷应该能意识到，历史或许会责怪他未能意识到，即使是纯粹“为美而美”的理想，也是注定要变得苍白的，而最为令人心醉神迷的肉体也一定得踏上所有肉体的道路。

然而，对我们来说，这浪漫主义的精髓又是什么呢？

浪漫主义的梦幻就这样结束了

芭蕾舞剧这种浪漫主义的礼赞自 1832 年至 1843 年可谓独占鳌头，而戈捷在这个阶段中也施加了最大的影响。但是，政治的和艺术的气候于 1848 年之后发生了剧变。通常的自由思想越来越多地向右发展。大多数人们对于实验和新的方法都变得厌烦了，而知识界的气候也开始对公开宣战的对立立场变得冷酷起来。

表面上，这是个丰衣足食和物质进步的时代，而美国加州的淘金热则诱惑了许多欧洲人前去冒险。隧道和桥梁纷纷修建起来；绵延数英里的铁轨就像蜘蛛网那样覆盖了大地。19 世纪 60 年代，沃尔特·惠特曼（1819—1892，美国诗人）于《各种形态在崛起》中写到过“：工厂、兵工厂、翻砂厂、市场……两条线的铁轨……桥梁上的枕木、庞大的框架、横梁、拱顶的形态”。人们依赖于各自的运气，或许会认为自己正生活在一个辉煌而欢乐的时代，或者一个腐败而肮脏的时代。生活的对比随处可见。这就好像历史想要为欢乐的 90 年代准备一个预备期似的。

在拿破仑三世那靠警察和监察官谨慎维持宝座但却令人目眩的统治下，巴黎变成了一个国际性的奢华与享乐市场。法国时装设计家们成为出类拔萃者。古老的鲸骨裙易名为硬衬裙重新返回。由美国发明家伊萨克·梅里特·辛格 1851 年获取专利的新型缝纫机使得灯笼袖和打竖褶、滚边和打横褶蔚然成风，而这种时装恰好与当时的心理相呼应。

百姓偶尔会传染上某种赋予其生活以更强烈的欢乐气息之需要。舞厅舞因此而方兴未艾。大约在 1815 年左右，方阵舞成了颇为流行的形式。庄严肃穆的波洛奈兹并未完全被人遗忘，但在整个 19 世纪统治着交际舞的则是华尔兹。它唯一的对手是波尔卡，这种舞蹈产生于 19 世纪 30 年代初的波希米亚；接踵而至的对手则是来自波兰的马祖卡。这些岁月中的最畅销书是《无师自通的波尔卡》，作者是芭蕾舞剧《吉赛尔》的编导家朱尔斯·约瑟夫·佩罗（1810—1892，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师）和阿德里安·罗伯特，书中提供了这样一个入门的建议："要跳好波尔卡，男女舞者必须具有能够剧烈跳动并且强壮有力的心脏。告诉我你是怎样去跳波尔卡的，我就能告诉你你到底爱它有多深。"波尔卡通常结束于一段快速的加洛普，奥芬巴赫曾以轻歌剧《地狱中的俄耳甫斯》使这段舞蹈得到永生，而这段舞曲则成为所有欧洲冷饮店乐队中的标准节目。

交际舞并未局限于节庆活动和舞厅，所有资产阶级的家庭里都在跳它。这种情形可能来自钢琴的流行，而这种乐器则在 19 世纪大受欢迎。家中备有钢琴成了社会地位的象征。弗朗茨·李斯特（1811—1886，匈牙利钢琴家和作曲家）和弗雷德里克·肖邦（1810—1849，波兰作曲家）使得严肃的钢琴音乐名扬四海。钢琴是德国歌曲的理想伴奏乐器，而歌曲这种形式则随着舒伯特（1797—1828，奥地利作曲家）和舒曼（1810—1856，德国作曲家）、布拉姆斯（1833—1897，德国作曲家）、胡戈·沃尔夫（1860—1903，奥地利作曲家）和理夏德·施特劳斯（1864—1949，德国作曲家）而兴盛于 19 世纪。人们经常宣称，19 世纪是音乐的世纪，就像我们经常称之为绘画的

或者浪漫主义芭蕾舞剧的时代一样。它的确在交响乐和歌剧领域里产生出了许多音乐巨人，诸如门德尔松（1809—1847，德国作曲家）和柴科夫斯基（1840—1893，俄罗斯作曲家）、威尔第（1813—1901，意大利作曲家）和瓦格纳（1813—1883，德国作曲家）这些最能代表这个时代的作曲家们。

巴黎在当时依然是欧洲的文化中心，但其最大的兴趣已经不再是戏剧，而是美术家的工作室和展览。19 世纪 60 年代期间以及此后，各种视觉艺术与印象主义和后印象主义一道，以其独一无二的重要性，使得其他一切均相形见绌。比音乐领域多得多的名字创造了历史，不仅创造出了一个新型的色彩和形象世界，而且还为我们的视知觉重新确定了方向：惠斯勒（1834—1903，美国印象派画家和版画家）和杜米埃（1808—1879，法国现实主义画家）、米勒（1814—1875，法国现实主义画家）和库尔贝（1819—1877，法国画家和现实主义绘画的开创者）、马奈（1832—1883，法国印象派画家）、莫奈（1840—1926，法国画家和印象派创始人之一）、修拉（1859—1891，法国画家，新印象派即点彩派创始人）、雷诺阿（1841—1919，法国印象派画家）、德加（1834—1917，法国画家，初期为古典派，后转为印象派）、塞尚（1839—1906，法国画家和后期印象派代表人物）和罗丹（1840—1917，法国现实主义雕塑家）等等。

1850 年，当古斯塔夫·库尔贝这位公然在政治和审美层次上表明现实主义态度的人和既定权威的反对者展览了自己的《奥南的葬礼》时，朱尔斯·尚弗勒里这位新潮流的坚定捍卫者则这样写到："从现在开始，批评家们必须对现实主义做出或赞成或反对的抉择。"争论就这样



56. 奥诺雷·杜米埃（1808—1879）用漫画的形式描绘了他那个时代的社会文化与政治生活。在这幅漫画里，他捕捉住了19世纪中期芭蕾舞迷站在侧幕条中的一个瞬间，并用讽刺的笔触记录下了那位“芭蕾之母”（指芭蕾女演员的母亲）的勃勃雄心和保护性眼光。（选自《喧哗》周刊1857年元月24日）

开始了。这个世纪的后半叶，种种丑闻和诉讼成了这种平庸和审查那得意洋洋的气氛中的通则。但其中有些丑闻和诉讼则促成了一些新运动的形成。龚古尔兄弟俩被当

做了道德的触犯者。而福楼拜也因1857年发表的《包法利夫人》中的某些段落而受到同样的谴责；同年，法庭还将波德莱尔的诗集《恶之花》中的六首诗斥责为淫秽。两年之后，戈捷反对任何用现实主义或自然主义的手段进行艺术表现的试图。然而，随着时间的流逝，他不得不修改自己那“为艺术而艺术”的观念。但这些修改不大，只是生活方式的变化使他不得已而为之罢了。

戈捷反对这个艺术表现的新世界，并继续成为大多数同时代人的代言人。他们或许被浪漫主义运动开端时的铺天盖地之势吓得够呛，但1848年之后，浪漫主义则被他们完全地吸收和接受了。广大公众热爱没有争论的芭蕾舞剧和轻歌剧。戈捷在评论这两种艺术形式时，没有任何思想上或美学上的困难。他在话剧上则遇到了多得多的麻烦，尤其是在审查制度严格的日子里。

1867年，龚古尔兄弟俩复述了代表这些日子的一场事件，然而，这些事件更能代表戈捷的行为。戈捷曾向他俩诉说过自己邂逅瓦莱夫斯基伯爵（1803—1877，法国政治家）这位拿破仑三世的外交部长时的情形：

> ……曾有人问戈捷为什么不把自己刚刚说过的东西写下来。戈捷泰然自若地说，“让我给你讲个小故事吧。有一天，瓦莱夫斯基先生告诉我说，我应该停止对那些剧作家们采取宽容的态度，我应该奉他之命，精确地写出我对所有这些话剧演出的看法。我说，‘不过，本周上演的话剧可是某某人的。’他说，‘确实如此吗？那么，就假定你是从下周开始工作吧？’哈哈，我现在依然在等待着下周呢。”

戈捷知道怎样不将自己卷入麻烦中去，但却是以作批评家的良心和作人的正直为代价的。

奥诺雷·杜米埃所遭遇的命运相似于他的同时代人戈捷。他也不得不从30年代一直带着自己的艺术天赋拼命工作到70年代末。他既是画家又是记者，曾揭露过生活中的不公正和悲喜剧。巴尔扎克是最早承认这位辛辣的版画家乃一位天才的人们之一：杜米埃在每天为《漫画报》和《喧哗》周刊——更有他的几张绘画，其中的观念和笔触都遥遥领先于他那个时代——所画的漫画中，展露出某种常可与米开朗基罗相提并论的雕塑的力量。与戈捷不同，杜米埃不允许自己享受逃避现实的安逸。他曾因冒险进过监狱，并曾因审查制度多次失业，而戈捷则步步高升，成了《政府公报》和《寰球箴言报》的专职批评家。

当然，在作为版画家的杜米埃和作为与脚尖鞋紧密相关的浪漫芭蕾舞剧代言人的戈捷之间，也有着一种更为重要的相似性。乔治·巴兰钦（1804—1983，美籍俄罗斯舞蹈家、编导家和舞团团长）曾严正声明说，没有脚尖鞋，他是不会成为一位编导家的。脚尖鞋在无休止的发展和改进中，本是工业革命的副产品。版画也是如此，它是与报刊新闻的发展紧密相关的，就像脚尖鞋与芭蕾的发展紧密相关一样。对于两者来说，都是技术的凯旋，并帮助一些人去暗示某种对现实的逃避，而帮助另外一些人通过将现实夸张成漫画的方法，去赤裸裸地将真实视觉化。

作为为浪漫主义冲锋陷阵的斗士之一，戈捷堕入了这个时代的精神信仰及其社会矛盾之间而不可自拔。由于他无法对付现实，因此也不能意识到，自然主义和印象

主义都不过是为人类的梦幻确定某些科学味道的口音，并以某种理想主义的客观精神去取代那种逃避现实的精神罢了。

然而，令人啼笑皆非的是，戈捷使维丽女鬼们的场面与完全现实主义的场面并驾齐驱，并且早在自然主义诞生之前就期待着自然主义了。吉赛尔不再是一位梦幻式的人物，一位不可企及的仙女，纯洁无瑕且飘飘欲仙。她是一位俭朴的乡村少女，面临着人类的种种问题：受骗上当的爱情，并身处贵族与农民之间那无法连接的鸿沟中。曾在《修女们的芭蕾舞剧》中开始了这种趋势的月下场面也在此出现；但悲剧性的命运也同样出现于此，其背景是乡村，一位能够让人辨认出来的可爱少女，某件极其难以想象的事情：一位仙女或者白日作梦，欺骗了詹姆斯。倘若有人想要令人讨厌地对艺术加以分类，那么，戈捷则以《吉赛尔》创造出了第一部自然主义加浪漫主义的芭蕾舞剧。

戈捷在一生中的后几十年里，曾做过大量的旅行，指望这些旅行能够为一系列书籍提供材料。一位女赞助人给了他一项做图书管理员的美差，以便使他在经济上生活得轻松些。他依然发挥着批评家的作用，但一种由疲劳造成的明显的乡愁之感，或由乡愁造成的疲劳，爬进了他的芭蕾评论中，仿佛他已无法笃信其作为一门艺术的重要性了。

塔里奥妮已于 1847 年退出了舞台；埃尔斯勒 4 年之后也同样如此。格里希于 1849 年离开了巴黎，依然在各个歌剧院以及圣彼得堡和伦敦跳舞，而最终于 1853 年引退。其他的芭蕾女演员们取而代之。年事已高的戈捷——

同大多数其他批评家以及观众一道——无法不将这些芭蕾女演员们与他从前的偶像进行比较。她们充其量不过是些精明的模仿者罢了。他甚至无法不将范妮·切里托（1817—1909，意大利舞蹈家）、埃玛·利弗里（1842—1863，法国舞蹈家）、卡洛塔·维克奇（生卒年不详）或者生于德国的芭蕾女演员阿德勒·格兰佐夫（1845—1877，德国舞蹈家），与他忆记中的影子加以比较。

他曾撰文赞美埃尔斯勒那“刺激肉欲的双臂”，并且发现“真正刺激肉欲的东西永远是贞洁”的那些日子上哪儿去了？想当年，目睹着埃尔斯勒跳舞，他曾放声大叫道：“瞧她的扭动，瞧她的弯曲！瞧这种火焰！瞧这种肉感！”近30年的光阴流逝于激情与退位之间。1868年3月20日，戈捷评论了《海盗》，这是约瑟夫·马齐耶（1801—1868，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师）于1856年编导的。不知是这部芭蕾舞剧复演得过于糟糕，还是戈捷当晚过于疲倦？他居然能够这样写道：“……这些现代芭蕾舞剧不过是个舞步的组合，相互脱节，并且没有生命力。”

观众在舞蹈家身上只能欣赏出色的技术了。这种东西本不应是戈捷所不喜欢的，但在他的字里行间存在着某种失望的潜流，让我们感觉到他对芭蕾现状的厌恶，并将这一切归罪于观众。在《葛蓓莉娅》的首演之夜，朱塞平娜·博扎克奇（1853—1870，意大利舞蹈家）主演了女主人公斯万妮尔达，而新闻界和观众都变得如痴如醉。但她于德国占领巴黎期间的17周岁生日那天死于中毒性的发烧，这成了芭蕾史上最悲惨的事件之一。1870年的5月10日，戈捷在《政府公报》上这样写到：“博扎克奇……是位二八妙龄的迷人少女……她的脚尖上具有一种辉煌的干净，而她则有着一种优美的线条，这已成为人们谈论

舞蹈时的陈词滥调。人们必须赞美她那优雅的舞姿……她博得人们热情的欢呼，而这种欢呼则是如今在芭蕾演出时罕见了的。”这段话写作于他逝世的两年前。他的措词已经陈旧不堪了。戈捷还在向观众倾泻自己那正在消退的热情，而观众对于出色技术的热情则依然如故。

戈捷在临终前是否认识到了因果关系，是否将墙上挂着的那个大难临头的征兆认作是出于自己的笔下了？人们可以说，他仅仅道出了空中的东西。但他那“为艺术而艺术”的概念却将剧场舞蹈驱逐到了审美的孤芳自赏之中；而在这个精妙而崇高的位置上，剧场舞蹈不再能呼吸到与其他艺术相同的空气了。

戈捷作为一位追求某种理想的文学家，曾避难于巴黎歌剧院。1840 年 1 月 1 日，他在《新闻》周刊上写道：

> 巴黎歌剧院是诗歌和幻想的唯一避难所。在这个独一无二的地方，诗歌依然得到感知，这是个各位神仙们、仙女们、山林水泽的仙女们、王子们和悲剧性的公主们的最后一座圣殿；在这里，不允许粗鲁的现实；这个小世界闪耀着金色的光芒……这里没有任何现实的东西，没有任何真实的东西；人们处在一个鬼使神差的世界里。字词得到歌唱，舞步变成旋转……在巴黎歌剧院度过一个晚上，能使你从真实的生活中休息过来，并能使你从白天不得不目睹的那为数众多、身披大衣、令人恐惧的资产阶级中间得到安慰。

戈捷将芭蕾舞剧随身带到了浪漫主义飞翔的辉煌之

中。芭蕾舞剧赋予了他的种种感情以翅膀，而他那欢喜若狂的文字也赋予了芭蕾舞剧以翅膀。总有一天，所有这一切都不得不变成一个萎缩的姿态，而这个过程则已无法避免，并已载入史册。

历史将完成这个过程的重任赐予了马里于斯·佩蒂帕（1818—1910，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师），但却不乏对其几部伟大作品的崇敬和感谢。佩蒂帕命中注定要将浪漫主义芭蕾舞剧的凯旋从法国移植到俄国，并且赋予这种凯旋以他自身天赋的特征，去指引这种移植在新世纪的黎明走向它的转折点。随着芭蕾舞剧的重心在这个世纪的中期从巴黎转移到了圣彼得堡和莫斯科，戈捷从此以后便无法继续影响其发展的进程了。

当戈捷（参见《俄国之行》，1866 年出版）游历俄国之时，佩蒂帕尚未名声大振。他还在尽力学习朱尔斯·佩罗（1810—1892，法国舞蹈家、编导家和芭蕾大师，1851 至 1858 年曾任圣彼得堡帝国剧院芭蕾大师）和亚瑟·圣-莱昂（1821—1870，法国舞蹈家、编导家、芭蕾大师和教师，1859 至 1869 年曾接替佩罗出任圣彼得堡帝国剧院的芭蕾大师）这两位前任的经验。戈捷出版东行游记一书的前四年，佩蒂帕的 5 幕芭蕾舞剧《法老的女儿》获得了一些成功，该剧取材于戈捷的短篇故事《一具木乃依的小说》。选择这个题材可谓聪明之举，因为当时的整个西方世界都在为埃及的考古新发现而激动异常。戈捷利用了这个动向，而佩蒂帕也是如此（更有，编导家们曾重复使用戈捷的一些题材长达数十年之久）。

令《法老的女儿》的观众惊喜交加的是许多群众场面的宏大规模和芭蕾群舞演员们把握硕大舞台时有条不紊的技术。这一点随后成为佩蒂帕的拿手好戏。但继初步成

功之后，随之而来的却是若干失败，惟有《俄国小农夫》这段插舞获得好评，因为它迎合了俄国人的民族主义感情。1866年，戈捷出版了《俄国之行》，而佩蒂帕则遭遇了另外一次失败，剧名为《佛罗里达》。佩蒂帕的国际声誉产生于戈捷逝世之后。因此，戈捷从不知道浪漫主义芭蕾舞剧会在那个世纪后半叶最伟大的编导家手里发生变化，以及他是如何赋予它以古典主义的面貌，并彻底消灭了浪漫主义活力的。

佩蒂帕在近60年的任职过程中，先后效力于四位沙皇，并使俄国变成了芭蕾舞剧的首要国家。他在列夫·伊万诺夫（1834—1901，俄国舞蹈家、芭蕾大师、编导家和教师）、瑞典舞蹈家克里斯蒂安·约翰松（1817—1903）和意大利舞蹈教育家恩里科·切凯蒂（1850—1928）的帮助下，提高了舞蹈技术和编导的标准。他的美学观念属于完全基于传统的形式主义。他竭力追求秩序和平衡，但无论他的舞台效果是多么地传统，但在剧场中却是令人心悦诚服的。他完美化了双人舞，笃信为舞蹈而舞蹈，并且将高难技术升华到令人叫绝的辉煌之中。他为男性舞蹈家所编之舞从未令人满意过，这类舞蹈家在他的芭蕾舞剧中登台时，主要都是在慢板控制舞段中充当支撑女演员的骑士。就忽视男演员和给予女演员以领衔的位置而言，他的偏见甚至超过了戈捷。

佩蒂帕的作品从总体来说，其缺陷就在于对芭蕾女演员的偶像化和过分讲究的形式主义，以及尤里·斯洛尼姆斯基（1902—1978，前苏联芭蕾作家和剧作家）所指出的“编导方法上的有限循环，并将他自己闭锁于其中”。然而，他在身后留下的古典—浪漫芭蕾舞剧的保留剧目是多么地惊人！芭蕾爱好者们一代接一代地欣赏着《睡美

人》、《舞姬》、《唐·吉诃德》、《雷蒙达》和《天鹅湖》（最后这部舞剧是与列夫·伊万诺夫一道创作的）这些作品。他的作品拥有着此前浪漫主义芭蕾舞剧的全部印记，其主题中有异国情调与新奇怪诞的交融，有通过童话和传奇去描述的逃避现实。毫无疑问，命运驱使着马里于斯·佩蒂帕以其才华横溢的几笔，总结了19世纪剧场舞蹈的种种成就，与此同时，以其自身的伟大埋葬了自己。

日益增长的动作意识

与浪漫主义芭蕾舞剧同步发生的有两个发明：版画与摄影。两者都变得与舞蹈难解难分。它们都有其自身的生命力，但又屡次三番地为舞蹈提供上乘的服务。

常常听到当代作家发出这样的抱怨，说人们更加需要的是舞蹈画册，而非任何历史性的或其他方面的专著，而插图的问题对任何舞蹈书籍来说都具有至高无上的重要性。我们可以在19世纪40年代找到这种历史性专著的对应物。当时出版的那些满是画面而只有几个解释文字的舞蹈家画册曾经风靡一时。作为礼品的舞蹈书籍被装帧得像中世纪的祈祷书似的，并畅销于各地。

法国和英国的出版商要求艺术家和作家之间进行紧密的合作。这是葡萄藤花案走俏的时期。礼品性的节目单和画册——如今任何大型舞蹈团都要印刷这些东西——在当时被印刷得相当豪华，尤其是在法国。这些画册的发行是成系列的，并由其收藏者们装订成集。出版商们利用这种时髦发了大财，并保证使这些画册能够独立成单元并加以集中，然后可以装订成大部头出售，这些大部头常

常包括了1至200个单元的肖像，并补充几页“文学名人”的肖像。

沉浸在观看图片之中，这是否为浪漫主义的一个副产品呢？或者说，芭蕾的早期浪漫主义时代是否已经在期待着我们今天这个时代的这种视觉欲望呢？毫无疑问，芭蕾舞迷促成了对图片的迷恋。此外，当浪漫主义芭蕾舞剧达到其顶点时，银版照相摄影过程的技术成就也只是刚刚完善到第一阶段。尽管摄影的尝试从19世纪初叶便已开始，但摄影一直到了1837年之后才变成了一种令人惊讶的现实。专业的摄影可回溯到19世纪40年代初，而芭蕾舞剧的礼品节目单也与之同时发端。

伦敦和巴黎的出版商们通力协作，使得这些精美异常的纪念品得以问世。与后世的芭蕾纪念品相比，由泰奥菲勒·戈捷、朱尔斯·雅南（1804—1874，法国作家和戏剧批评家）和菲拉雷特·沙勒（生卒年不详）编辑，发行于1844至1845年的巴黎和伦敦的《歌剧院的佳人们》就只能算是一件小玩艺儿了。然而，它已经带上了豪华的插图，并且是芭蕾舞剧纪念品的最精美例证之一。也是为了取悦于歌剧迷们，芭蕾舞剧和歌剧受到同等的待遇。当年最受人欢迎的纪念品有：《吉赛尔》（发行于4月）；《塞维利亚理发师》（6月）；《瘸子魔鬼》（8月）；《犹太女》和《胡格诺教徒》（两者均在10月）；《水中仙女》（11月）；《诺尔玛》、《唐璜》和《仙女》（三者均在12月），这是从标题页上的日期来判别前后的。

这些纪念品从一开始，就包括了今天的纪念品所包括的一切。它们会以精练的形式讲述每部芭蕾舞剧或歌剧的情节和行为，并简要地描述一下作曲家、剧作家、布景设计家和主要演员们。标题页经过特殊处理，以尽可能



57. 卡洛塔·格里希（1819—1899）饰演的《吉赛尔》。《歌剧院的佳人们》中的卷首插图，1845年出版。（纽约公共图书馆舞蹈资料馆供稿）

地去吸引人。在大多数情况下，还会用女主人公舞动中的形象来装饰这个标题页。另外，赞助者们或者歌剧院还会订制一些原版的绘画，这些画会变成钢板雕刻印刷出来，放在一个经过装饰的框框里，然后用在封面之上。

这种纪念性节目单上的优美动人特征代表了维多利亚时代那些光彩夺目的日子。这个时代那折衷主义的建筑样式基于对旧有风格的恢复，即一面发扬了哥特式建筑的某些成分，一面因过分使用塔楼和角楼、翘起的屋檐和其他多余的东西而冲淡了其他成分。在19世纪20年代到60年代之间，建筑风格变得越来越混淆不清了。曾经是罗可可那种奢华的东西转而成了浪漫主义的放荡不羁。19世纪中期的纪念性节目单就是这个时代艺术兴盛的最后见证之一二。而《歌剧院的佳人们》则为随后的一切树立了良好的榜样。

这些节目单并不是记录视觉化了的舞蹈和舞蹈家的最初尝试。雕刻和蚀刻过程分别可以追溯到15和16世纪；但发明于大约1796年的石版印刷则使得印刷更加容易一些。第一份纪念性节目单与1581年的《皇后喜剧芭蕾》一起诞生。它插图精美，尽管标题页上没有版图。然而，芭蕾的纪念性节目单只有等到石版印刷和摄影成熟之后，才能够经常得到发行。

摄影对于浪漫主义时代来说，算得上是个令人吃惊的东西。它是机械革命的第一批“玩具”之一。这个玩具发展成为一个具有多种可能性的器具。更加完善的摄影技术及其普及得到迅速的发展，由此推动了抽象艺术的种种形式。摄影将绘画从逼真的要求中解放了出来，然后则是电影将雕塑从其静止的存在中解放出来，并且导致了运动装置的产生。

当摄影脱离了婴儿阶段时，对待现实的审美方法便随着印象主义的出现而第一次产生了令人瞩目的变化。我们可以说，这仅仅是巧合而已，在绘画和摄影之间没有任何逻辑的或偶然的相互联系。但任何意义重大的历史事件都必定要产生于某种与该阶段的其他现象相呼应的、根深蒂固的需要。绘画的印象主义流派和诸视觉艺术中不太明了的意象是对技术进步的反其道而行之。

要说出摄影对野兽派、立体派、未来派、表现派、达达派，尤其是对超现实派，以及对各种抽象艺术形式的强大统治，到底作出了多大的贡献，当然纯属主观臆断。然而，毫无疑问的是，摄影曾逼着艺术家们越来越多地运用反摄影的形象去思考。当摄影本身斗胆进入了艺术王国，并且发现了其自身的象征性的和表现性的潜力时，诸艺术则转而走上了绝非一本正经的若干极端。

摄影家们已经学会了怎样用照相机去观察，因此得到并展现出了以往留给视觉艺术家的各种敏感。“绘画死了！”法国浪漫主义画家保罗·德拉罗什（1797—1856）在摄影的发明家约瑟夫·尼塞福尔·涅普斯（1765—1833，法国化学家和一种摄影方法的发明者）和路易·雅克·芒代·达盖尔（1789—1851，法国物理学家和发明家）的专利权得到批准的消息公布时曾这样叫喊到。那一天是1839年8月19日。德拉罗什的惊奇是可以理解的，因为他本是一位历史肖像画家，因此也是有情可原的，尽管时间证明了他是错误的。绘画并未寿终正寝，它被迫去充分利用新的处境，并从既定的观念中抽出身来，以发现新的表现自由。

画家为了克服某种对于新手法的不安情绪，需要极大的自信，而这种不安的情绪可以威胁他的生存或打击

他的自傲（电子计算机以其令人肃然起敬的种种潜力成为我们这个时代的相似之物，尤其是它那包罗万象的力量更能使人佩服）。画家们诸如安格尔（1780—1867，法国画家），曾以种种理想的和审美的观点抗议过摄影这个发明物，然而，却没有斜着眼去看待在其作品中恰当利用了这种机械性发明物的作法。1845 年，德拉克罗瓦给一位年轻画家写信时说到：

> 我是多么地遗憾，这样一个绝妙的发明来得太晚——我是设身处地来这样想的！以洗印出的摄影为基础来画速写，本是可以给我极大影响的……摄影可以优美地证明对自然的写生，而事实上，我们在这个方面至今仍是最不完善的……。

马奈 1865 年完成的那幅波德莱尔的著名蚀刻画就是根据 7 年前由纳达尔拍摄的一幅照片创作的，纳达尔是当时法国的最佳摄影家之一。

真实可以拥有许多形象，但要传达一个转瞬即逝场面的真实和运动本身的精髓，则是一个摄影的概念，而这个概念在当时已由爱德加·德加（1834—1917，法国画家）进行了最佳的实现。德加心目中关于舞蹈家们和舞蹈场面的想象具有某种摄影的属性，而这种属性则有助于保证这些舞蹈家们和舞蹈场面的通俗易懂。德加并未分享印象主义者们对色与光的效果之喜爱，而这种喜爱则不得不为色与光创造形态和空间。

对于观众来说——在其迅速而自由的联想练习中——芭蕾舞剧与德加成了同义词。但是德加和芭蕾舞剧



58. 这是由马奈（1832—1883，法国印象派画家）根据纳达尔的摄影作品创作的版画《查尔斯·波德莱尔》。（作者供稿）

走到一起之日，恰好是他对描画赛马者们产生厌烦，而芭蕾舞剧的容貌又开始展露出老调重弹和筋疲力尽的表情，急需重获其往日的妖冶之时。舞蹈和舞蹈家则是德加描画“漂亮的素材”，并勾勒动作的借口。保罗·瓦莱里（1871—1945，法国诗人和作家）对这位画家的态度进行过这样的阐释：“无论他对舞蹈家的兴趣有多大，他捕捉而非诱惑了她们。他解释了她们。”尽管他笔下的舞蹈家

既无名字，又无面孔，但却代表了萦绕于他脑海之中的形象——行为背后的真实、许多用望远镜观察动作本质时那飞也似的瞬间。在此背景中，令人兴趣盎然的是德加观察模特儿和舞台气氛时的冷眼相看。他观察一个人在运动中的普通动作的方法是冷静而超然的。在他的感知方法与高速照相机的感知方法之间，存在着某种相似性。

自然主义者们利用摄影去改进自己的作品时，并没有感到什么不安。然而，像塞尚（1839—1906，法国画家）和高更（1848—1903，法国后期印象派画家）、蒙克（1863—1944，挪威油画家和版画家）和毕加索（1881—1973，西班牙画家）这些画家，也利用了照相机，而照相机则经常为他们提供灵感。自然永远是视觉艺术家的主要源泉。从洗印出来的摄影上复制出来的自然，享有着已经捕捉住的形象那种持久性。然而，摄影美学方面的发展也得感谢视觉艺术家们的种种艺术宣言。他们的眼睛具有画家的训练之优势。德加对新的构图样式之探索，对于摄影尤其具有独特的影响。

不足以为奇的是，他喜欢将舞蹈用作题材。在 19 世纪的 60 年代，舞蹈形象无处不在。浪漫主义芭蕾舞剧已经成为中产阶级加以接受的艺术日用品，而在诸视觉艺术中将舞蹈家用作主题则不是什么新鲜事了。一大群名不见经传的画家和摄影家则将这个主题当做了自己的名片。

德加成了点燃 19 世纪后半叶想象之火的伟大新冲动之象征。他和当时其他的艺术家们一道，都处在一个开始捕捉大众想象的时代之黎明时分。动作本身似乎成了人们所梦想的一切事物的最终和基本的回答：它比声音要快，去追随并征服宇宙，去捕捉来自上帝的创造之秘

密。在许多曾尽力去证明这种运动的人们中间，有一位美籍英国人名叫埃德沃德·迈布里奇（生卒年不详），他在逝世前一年——当时，他已 74 岁高龄——体验到了那种人类终于成功地在地面上操纵起一架飞机时的狂喜之情。迈布里奇作为一位实验摄影家而名垂青史，他那些系列性的人物和动物的动态摄影则向电影摄影迈出了重要的一步。他通过给运动中各种对象拍摄连续性图片的方法，证明了一匹马在腾空跳起的某种阶段，会将四只脚同时离开地面。德加在画赛马的那些岁月里，曾受到迈布里奇抓拍式摄影的极大影响。迈布里奇对马塞尔·杜桑（1887—1968，法国画家）和未来主义者们的影响尤其重大。人的眼睛变得与摄影中动作的各种问题和可能性协调起来，这个举足轻重的事实存在于视觉艺术界，而舞蹈家则是其中一个必不可少的部分。

在任何文化中，各种各样的小象征的总和都在期待着伟大事件的到来。倘若未将对视觉的迷恋作为生活中的推进力量，我们的文明将会处于一个无法实现各种梦想的状态之中。倘若文艺复兴时期的勇气按照常规步入了 17 世纪，而不是接受并与不断出现的新挑战进行搏斗，欧洲的历史将一定会走上东方诸文明的道路。注重实干的文艺复兴时期之人类不得不完成自己的使命，并在 19 世纪最终获得那种势不可挡的高度成就。文明的发展从绝对性的变成了探索性的，然后则变成了爆炸性的。

第六章

世纪末：新开端



没有哪个生活在19世纪末——1895至1905年之间——的人能够预见到即将发生的种种剧变的范围之大。然而，这些剧变的事件却带着技术的强大威力蜂拥而来，使得世界的面貌永远地发生了变化。谁也不会相信——谁也不愿意相信——文明在此刻达到了一个转折点。直到1918年，奥斯瓦尔德·施彭格勒（1880—1936，德国哲学家）才在其《西方的衰落》中，对西方世界最终衰落的危险提出了警告。他预见到了，机器将会怎样去取代上帝，并使得人类能够发挥无所不知的力量，而这种力量又将会转过头来与人类作对。有谁能够想象，如此之多文艺复兴时期中逐渐加以珍惜的宝贵东西，居然会如此令人痛心地遭到肢解？

从政治上说，整个世界似乎处于和平之中，但却在该世纪走向结尾时被若干所谓的文明民族加以瓜分。美国和分裂后的欧洲各国在其权利游戏之中，达到了某种僵持不下的状态。从表面上来看，一种不祥的平静流行开来。但殖民地财富的分配不均便预兆着灾难的来临。

在这种环境之下，人类活动的其他领域取得了长足的进步。最令人吃惊的思想成就、发明、发现都发生在这个决定命运的10年之中。它们革命化了我们生存，并因

此更新了许多艺术家们的冲动和创作过程。1903 年，怀特兄弟（威尔伯，1869—1912；奥维尔，1871—1948，美国飞机发明者）完成了具有历史意义的飞行。内燃机早在 1885 年就由卡尔·本茨（生卒年不详）和戈特利布·戴姆勒（1834—1900，德国发明家和汽车制造先驱）在德国实验成功，并导致了多种新的型号于 19 世纪的 90 年代在美国生产出来。1903 年，美国的底特律成了世界的汽车中心，接踵而至的是，亨利·福特（1863—1947，美国汽车工业家和慈善家）便将不用马拉的汽车推上了市场。

1879 年，托马斯·爱迪生（1847—1931，美国发明家）创造出了一种具有商业开发价值的白炽电灯。两年之后，他发展出了一个中央电灯发电厂。当马尔科尼（1874—1937，意大利发明家）正准备向一公里距离之外发出无线电波时，爱迪生已经发明了电影放映机。对于无线电、电影和电视的产生，一切均似乎准备就绪。

其他具有重大影响的发现也产生了。玛丽·居里（1867—1934，法籍波兰裔化学家和物理学家，1903 和 1911 年共获两项诺贝尔奖金）对沥青铀矿中除铀之外的一种放射性物质产生了怀疑。她的丈夫皮埃尔（1859—1906，法国物理学家和化学家，1903 年夫妻共获诺贝尔奖金）加入了她的研究，直到 1898 年两人才能够宣布发现了两种物质：钋和镭。1895 年，德国医生威廉·康拉德·伦琴（1845—1923）发现了 X 射线；同年，西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939，奥地利心理分析学家和作家，心理分析学的创始人）发表了他的第一篇论文《癔病研究》（与约瑟夫·布罗伊尔合著），这篇论文大约在两年之后，导致形成了弗洛伊德心理分析学的种种强大概念。1905 年，爱因斯坦关于相对论的第一篇论文使我们更加接近

了原子的分裂。爱因斯坦开始重建世界的形象。就这样，在本世纪的发端之时，一个新的开始诞生了，它引发了许多突破性的结果。

艺术家们尽力去与科学技术的革新同步。他们中间的叛逆们开始修正我们的感觉，并重新构筑想象与虚构的视听世界。当他们逆着自己时代的潮流而动时，一定拥有着巨大的信念和勇气；这个时代的显著特征是新艺术的风格，而这种风格则给了前拉斐尔主义者们那失败的斗争以一种极具装饰性和商业开发价值的形象。强大的浪漫主义世纪中那最后的时光展现出了一个琳琅满目的世界；青年派——新艺术在中欧的称呼——带上了它那独特的击打式的直线和象征意味、异国情调和颓废情绪浓重的轮廓。但大胆的建筑家比如威尼斯人阿道夫·鲁斯（生卒年不详）和美国人弗兰克·洛伊德·赖特（1869—1959，美国建筑家），就开始建造了第一座不带装饰性的立体房屋，并提倡一种纯粹的功能性形式，一种新型的结构美学。

这 10 年是长期骚乱、逃避和叛逆的开端。这是一种创造性的骚乱，一种巧妙的逃避，一种强大的叛逆。在这个时代中，艺术家们对任何延续性的形式都失去了感情，而这种状况，即使是浪漫主义者们也从未感受过的。有史以来第一次，像勃拉克（1882—1967，法国画家）这样的艺术家能够声称“艺术的产生为的就是让人骚乱不安”。而马尔洛（1901—1976，法国小说家）关于艺术就是对人类命运的反叛之信条，则在这些岁月里得到证实。艺术家们开始不信任自己的环境，感觉受到限制，并迷失在一条死胡同里。为了拯救他们自己的想象世界，他们不得不挣

脱出来，并将过去留给历史。

对东方、非洲以及遥远的岛屿之迷恋刺激出了一系列意义深远的实验，并且丰富了一些艺术家的生活。他们发现还有其他的生存方式，并且寻觅通向这些方式的道路。保罗·高更逃到了南太平洋上的塔希提岛："我对日期与时间、善与恶不再具有什么意识。我只知道一切都是善的，因为一切都是美的。"露丝·圣-丹妮丝（1879—1968，美国舞蹈家、编导家和教师，美国现代舞的创始人之一）拥抱了东方的精神："舞蹈的最高功能就是去使人类的自我概念高尚起来。"当巴勃罗·毕加索的眼睛通过刚果的假面，看到了一个几何图形的世界时，是不是命运已展示出了它那更加重要的机遇之一呢？"当我们发明了立体主义之时，并无任何发明立体主义的意图。我们只是想要表现自己内心的东西。"

对种种既定艺术样式日益增长的疑虑产生了这样一种认识：艺术家们不得不让步于新奇的思想、更为狂暴的形式，以便紧跟他们的时代。由此开始了对自我身份的寻觅。负载这种寻觅的路途变得越来越骚乱，但却是无法阻挡的。在浪漫主义抗议一切资产阶级价值观的高潮中，艺术家可以依旧放弃"从属"，并以某种"为艺术而艺术"的姿态去否认现实。在度过了上个世纪之后，"为艺术而艺术"的概念变成了一种更加无可救药和目中无人的"为自我而艺术"，这是D.H.劳伦斯（1885—1930，英国小说家）的话。随后的这个世纪中，打倒艺术家心目中一切形式的偶像崇拜，则到了一个水到渠成的阶段了。

以灯光和绸缎的名义

逃避和实验是欢乐的 90 年代的关键词。在凄惨而抖动的汽灯灯光下，人们尽力在舞厅中捕捉一些生活的欢乐，而洛伊·富勒（1862—1928，美国现代舞先驱）和依莎多拉·邓肯（1877—1927，美国现代舞蹈家和“现代舞之母”）则进行过实验，一位对电进行了实验，另一位则对表现自己的灵魂进行了实验。而绸缎则是她们共同使用的。

欢乐的 90 年代发端于万花筒一般的对比。1892 年，当洛伊·富勒到达巴黎，前往女神游乐厅这个作为她征服整个欧洲的出发点之要塞跳舞时，格哈德·豪普特曼（1862—1946，德国诗人和戏剧家）的《纺织工》则在自由舞台上演，这个剧场三年前就以易卜生（1828—1906，挪威剧作家）的《群鬼》开张。豪普特曼的这部革命戏剧述说了西西里的工人们在反对机器的斗争中遭到失败的悲惨故事，并常常被当做第一部社会主义的戏剧。萧伯纳（1856—1950，爱尔兰作家）的《华伦夫人的职业》撰写于当时那个世纪末的时期，当然在主题和情节的解决上是革命的，并且处理的是环绕于职业妓女身边的氛围。作为这些戏剧的对应物，莫里斯·梅特林克（1862—1949，比利时剧作家）的《佩利亚斯与梅丽桑德》这部高度象征化和神秘化的戏剧完成于同一年。克洛德·德彪西（1862—1918，法国作曲家）——他发起了音乐的印象主义——立即开始为一部以此为基础的歌剧作曲，尽管花了大约 10 年的时间才完成。但在 19 世纪的 90 年代初期，

他还写作了交响前奏曲《牧神的午后》〔以马拉美（1848—1898，法国诗人）的同名诗歌为基础〕，而这首前奏曲则命中注定要在舞蹈的发展中发挥举足轻重的作用。

也正是在这些岁月里，奥古斯塔·罗丹（1840—1917，法国雕塑家）找到了自己。他将内心的面貌注入了石头和大理石的表情之中，他表现出了人类那深层的、潜在的冲动，他的愤怒和欢乐、渴望和屈从。也正是在这同一时刻，莱纳·马里亚·里尔克（1875—1925，奥地利象征主义诗人）作为一位大诗人脱颖而出，他那富于想象力的魔力将视觉世界变成了一些超越美并经常具有隐藏意义的形象。这在里尔克的成长岁月中属于典型的特征，而他的作品则成为一种印象主义和神秘主义的奇特融合体，反映出肉体与心灵之间、对生命的神圣表现与对死亡的无限恐惧之间那令人胆颤心惊的搏斗。

欢乐的 90 年代是个潮流混杂的年代。这个社会翻滚着种种新的思想，萦绕着大量寻找新的表现方式的尝试。工业革命引起的第一批战役造成了人与人之间的深层隔阂。但这种隔阂被如此之多的虚假的光辉、不安的笑声和逃避进一种毫无意义和“不顾后果”的态度所遮盖。谁也不愿承认自己被吓得够呛，而每个人又都在用长毛绒织物缓解着自己的恐惧。弹奏钢琴、吟唱布拉姆斯和胡戈·沃尔夫的歌曲，并且朗诵诗歌，成了每个资产阶级家庭消磨时光的内容。作芭蕾群舞演员则是少女们梦想成名的最佳途径。无论那迷人的魅力是多么的俗不可耐，都是事关重大的。这是喜欢与缪斯们打情骂俏的一代人。

时装也背叛了人们。尽管易卜生的娜拉已经吓坏了那些庸人市侩们，而鼓吹妇女参政的妇女们那第一声呐喊依然回荡在天际，妇女们依然将自己的肉体逼迫进了

某种外表最为荒诞、最不舒服和最不卫生的监狱。她们脚踏高跟鞋，体着紧身胸衣，扭着黄蜂细腰，四处徘徊游荡，横扫大街小巷，只留下那衣裙百褶沙沙作响。她们的衣袖大得像汽球，而每只衣袖的料子都足以做一整套衣服了。争取解放的最后一点蛛丝马迹就是那种灯笼式的服装了，最适合用于骑自行车。的确，妇女们骑自行车在当时可谓新潮举动。除了这种荒唐事之外，还有更加令人啼笑皆非的事情，那就是人人都想当运动员：打乒乓球、高尔夫球、软槌球，还有游泳。而即使在洗澡时，人们也荒唐可笑地前往观看：他们会衣冠楚楚地走下水去。路易十四时代的女士们那矫揉造作和烦琐细碎之上，又加上了“世界末日”的恐惧，以及维多利亚时代的故作正经。袒胸露肩的样式被抛弃在门外，而脚腕和手臂则从不暴露在外。埃贡·弗里德尔在他的《文化史》中告诉我们说，“和一位男子单独呆在一间屋里，或者不带保护人独自外出，是绝对不允许的；类似‘性’或‘紧身短衬裤’等词，则从妇女的词汇中抹去了。”

19 世纪的 90 年代，芭蕾舞剧史依然在俄国的佩蒂帕的统治下，以及他同彼得·柴科夫斯基与列夫·伊万诺夫的合作中继续创造着。这就像是浪漫主义芭蕾舞剧再次回忆起它往日的伟大，并且不辜负它记忆中的这种伟大。1890 年，佩蒂帕首演了《睡美人》，两年之后，伊万诺夫又首演了《胡桃夹子》；1895 年，佩蒂帕和伊万诺夫复活了《天鹅湖》。俄国依然是情节芭蕾得以发展的场所。

继戈捷逝世于 1872 年 10 月之后，重要的芭蕾活动之中心便从巴黎彻底地转移到了圣彼得堡和莫斯科。这个日子本身并无太大意义，但却极具象征意义，因为同年的



59. 土鲁斯-劳特累克（1864—1901）描绘拉·古吕和瓦伦丁·勒·代索塞跳舞的版画，1894 年。（德国信息中心供稿）

3 月诞生了谢尔盖·佳吉列夫（1872—1929，俄国芭蕾经纪人和俄国芭蕾在西方的重要传播者）。为了方便起见，我们可以想象一道大幕落了下来——首演于 1870 年巴黎的《葛蓓莉娅》是那个时代的最后一部重要的芭蕾舞剧——而另外一道大幕则正在准备升起于一个新的时代。相应的运动发生在俄国，其象征是米歇尔·福金（1880—1942，俄国舞蹈家、编导家和“现代芭蕾之父”）的叛逆精神和佳吉列夫偶然地从圣彼得堡出国，而芭蕾舞剧正是因此而逐渐地重归巴黎，并且获得了一种新的生命力。

无论巴黎歌剧院芭蕾舞团到了 19 世纪末曾是怎样的弱不经风，许多舞蹈家依然感到在去俄国登台之前，有必要在那里露面。因此，巴黎也曾设法保持其往日声誉的某种魔力。但芭蕾界曾在这座城市中得到的那种“创造性的”刺激早已不复存在。一个真空正在等待着填补。聚光灯从巴黎歌剧院转移到了各个音乐厅、女神游乐厅和红磨坊舞厅。那个 10 年为康康舞所垄断，而这种垄断表现出了这种舞蹈的精神，还有某种显而易见的粗俗、淫荡不堪的绝望，以及一个颓废时代的奢华无度。

蒙马特区（位于巴黎，19 世纪为作家和艺术家的聚居地，现为夜生活的集中地）自 80 年代中期开始，已成为一个家喻户晓的词。它是个城中之城；它象征着一种无忧无虑，有时甚至是无所畏惧的东西，以及对生活——尤其是夜生活的享受。各个舞厅成了活动的中心。人们最初常常光临爱丽舍一蒙马特一带，然而才前往红磨坊舞厅。除了那些白天得从事自己的工作，而晚上才出来舞个痛快淋漓的工人阶级之外，还有游手好闲的资产阶级也来光顾。他们不是专业舞者，但却使得音乐厅中的舞蹈成为艺术。

各种各样的康康舞，无论是“沙乌舞”，还是“赤裸裸的方阵舞”，都是当时社会病态的象征性的——以及光灿灿的征兆。不仅在红磨坊舞厅，而且还在伦敦的阿尔汉布拉宫和维也纳的一些较小的舞厅，资产阶级找到了避难所，而知识分子中的名流则可以找到对生活的陶醉和共鸣，而这些东西是商业化的剧场无法提供的。诗人们和画家们堕入了这种音乐厅生活便不可自拔，仿佛那是个孤立的世界一般，而事实的确在许多方面如此。他们对这种生活的强烈兴趣和联想，给予了这些地方的舞蹈以及舞者们和这些地方本身，以不言而喻的先锋派地位。这些地方的名声大振还出于这样两个事实：它们的所作所为已经成为时髦，而许多社会名流还在舞蹈的地板上与社会底层的人们融为了一体。在这里，人与人之间的差别似乎被消灭得一干二净，尽管在现实中依然得到强调。人们普遍认为，音乐厅乃最后的堡垒之一，而生活在其中依然是有价值的。因此，人们都愿意成为其中的一部分。

有些舞者变成了明星，而他们大多是一夜间便功成名就的，因为人们在那里被承认为一流艺术家所需要的一切，就是自然的天赋。拉古吕就是这样一位天才，这位二八妙龄的洗衣女一天晚上被瓦伦丁·勒·德索塞发现，从此便点燃了这个极为真实的世界中那幅人为的立体画卷。从蒙马特到纽约的鲍厄里，到处都有人模仿“‘拉古吕’式那种像头盔一样高高耸立在头顶上的假发髻”。这种样式向世界提出了挑战，“它从紧紧缠绕在她颈项后侧的一根线绳上跃然而起，以便跳舞时掉不下来”，这是伊韦特·吉尔贝在《我的生命之歌》中所描述的。当她跳舞之时，其高难技术表现得轻车熟路并且无拘无束。曾在原巴黎中央菜市场附近开设了一家小型咖啡厅的瓦

伦丁是动作最为敏捷的舞蹈家之一，可谓19世纪90年代的弗雷德·阿斯泰尔（1899—1987，美国舞蹈家，20世纪最著名的踢踏舞蹈家之一），并有“无骨”之雅号。他的身体控制就像任何伟大的芭蕾表演家一样令人肃然起敬。他能够旋转、扭动、跳跃得不露任何用力的痕迹，并且好像没有受过训练一样。而更加令人叫绝的是他在编舞上的独创性。他的方阵舞和华尔兹中极为麻烦的舞步和颇为复杂的图形据说都是当场创作的。但那些难度特别大的舞步加进方阵舞中之后，则使得许多业余舞者望而却步。但拉古吕和瓦伦丁的舞蹈不仅是为了给其他造访红磨坊舞厅者带来享乐，就像在舞台上那样，而且也为观众而舞。两位可谓不是专业舞者的专业舞者，他们由于天赋过人而能完成许多高难度的技艺。在很大程度上，洛伊·富勒、依莎多拉·邓肯和露丝·圣-丹妮丝也是如此，她们拥有一个体系，而没有一种技术。

简·阿夫里尔是红磨坊舞厅的又一位舞者和明星，她从未接受过任何舞蹈或戏剧表演方面的正规训练，但却在这两个方面都获得了成功。阿夫里尔这种类型不符合音乐厅的需要，但却符合那个时代的需要。当拉古吕以其令人销魂的猥亵闻名于世之时，阿夫里尔则是全然的温文尔雅、堕入梦河不可自拔和一首活生生的诗。她跳舞时好像就在梦中，因而偏爱旋转动作。倘若波提切利（1445—1510，意大利文艺复兴时期画家）的《三女神》能够复活起来，那么其中之一就很容易以简·阿夫里尔的形态而出现。她一天晚上纯属偶然地发现自己原来是个舞蹈家，而她所获得的崇敬则成了她那专业水准的证书。

红磨坊舞厅的女士们的存在理由就是尽可能高地踢大腿和尽可能多地露肉体，而当她们穿着百褶裙登台时，

也意识到了绸缎的剧场效果。事实上，她们经常穿着多层的裙子，以创造出花边像大海一样波浪翻滚的印象。这是绸缎带着大脑的自发性和旋风般的粗犷，战胜了对生命的恐惧。

19 世纪诞生出了高难技术的概念，并且以一切艺术性的表现清楚地阐明了，艺术家依赖于某种技术和正规的训练。要改变这种概念，并将任何对自我的表现当做艺术品加以接受，则是 20 世纪的任务了。这股潮流是由少数舞蹈家在 19 世纪末发起的。从此往后，我们才学会了认识并将技术与艺术区别开来。

读者应该想到中世纪，在那个时候，“艺术家”这个概念尚无人知晓，而艺术则意味着技术。只是到了文艺复兴初期，由于强调了个人，艺人中的“艺术家”概念才开始产生。

洛伊·富勒本是欢乐的 90 年代中最为光彩照人和最为令人敬仰的舞蹈家之一，而当她登上自己名声的巅峰之时，居里夫妇恰好于 1898 年发现了镭。此刻，她已经对灯光进行了若干年的实验。大约有 40 位工程师为她工作过，他们打开电流并用灯光照亮了整个舞台。这位被法国人誉为“美国美人”的洛伊·富勒曾写信给居里夫人，以便在自己制造镭元素的蝴蝶翅膀时求得帮助，因为她已经听说了镭能发出那种幽灵般苍白的灯光。几年之后，也就是在 1904 年，洛伊·富勒能够从沥青铀矿的残渣中提取磷光颜料。她将自己的一件服装涂上了这种颜料，然后则在《镭之舞》中运动于一片电灯光的波涛之中。

居里夫妇和许多知识分子一样崇敬富勒的天赋，而他们崇敬的不仅是作为舞台艺术家的她，而且更崇敬她

身为业余科学家那不屈不挠的钻研精神。富勒则将自己的作品《镭之舞》献给了居里夫妇，以感谢他们给予的灵感，因为这个舞蹈正是由于他们提供的灵感而从此前的一个作品《蝴蝶》发展而来的。这个舞蹈当然并不是非常重要的作品，因为她的舞蹈大多是临场发挥的，而舞步和动作则是可以互换的。富勒的表演生涯始于在美国担任戒酒讲师的时候，她后来又当过一阵子不太成功的戏剧女演员。尽管她在欢乐的 90 年代是个令人敬仰的舞蹈人物，但却不是一位真正伟大的舞蹈家。她是那个时代的一种文化现象，一种蔑视定义的奇观。

洛伊·富勒当然是 19 世纪 90 年代令人陶醉的人物之一，作为一位艺术家——我没有说是舞蹈家——完全地代表了那个时代及其精神。她一开始并未打算成为一位舞蹈家，这与依莎多拉·邓肯不同。富勒是偶然地邂逅了自己的伟大。她将一个转瞬即逝的机会变成了命运。这种偶然的瞬间至少有两种可能性，但既然真实总是不止一个，那么我们不妨简单地认为，她身着波涛翻滚的绸缎，于舞台上四处滑行时，忽然间意识到了她的薄纱裙通过运动，在灯光下取得的那种令人叫绝的剧场效果。

她在自传《舞蹈家生涯 15 载》中告诉我们说，她曾站立于一面镜子前面，注视着太阳是怎样使得她身穿的衣料变成了半透明的。“金色的反光戏耍于闪闪发光的丝绸百褶之中，而在这种光线之中，我的身体展现在一种朦胧的轮廓里。”这是她那著名的舞蹈《蛇之舞》和《裙子》的开端，而她就是用这两个舞蹈俘虏了巴黎和半个世界。这尊巴黎的偶像能够将女神游乐厅变成一个艺术的神龛，但却对古典舞的技术或其他任何舞蹈形式一窍不通。她的动作就像一个颇有天赋的孩子那样随心所欲和

自然而然。

洛伊·富勒笃信，一种人类的感情惟有在不懂任何应该或能够怎样得到表现的知识时，才能得到最佳表现。“一旦你打算赋予舞蹈某种经过训练的成分，自然而然便无影无踪了。自然就是真实，而艺术则是做作的。”她还说过：“运动而非语言才是真实的”，这个说法相似于玛莎·格莱姆关于动作从不说谎的概念。但是，格莱姆指的是身体的动作，而富勒指的是对绸缎和灯光的把握。她从未真正关注过自己的身体在舞台上的线条，而仅对创造各种光的幻觉和相似于兰花、蝴蝶和云彩等自然物体感兴趣。

洛伊·富勒是当时那伟大的科学与艺术革命时代的一个部分。舞蹈家的身体因为实际上消失在各种灯光效果的魔力之中，以及彩虹般的丝绸和旋转中的绸缎那诱人的形象之中了，所以对她来说总是处于次要的地位之上。灯光——即电力——是当时舞台上的时髦。其惊人的效果和复杂的特性抓住了舞台导演们和布景设计者们的想象。没有电力，就没有洛伊·富勒。其他艺术家们不过是对使用电力的灯光感到好奇，而她却终生实验不止。她的确成了一位电力专家，并且在巴黎开设了一家实验室，在那里，她与6位助手进行了绝密的实验。她曾准确无误地说过，她不知道还有任何舞蹈家对科学具有如此强烈的兴趣。她还使用过碳弧灯、彩色透明滤光板和大型幻灯机，幻灯片则是她带着狂放的想象力去绘制的，比如在她的《镭之舞》中，首先使用了一张多种颜色的幻灯片，然后一面向外抽出第一张，一面在它上面加上另一张。在她创作于1895年的那个著名的《火之舞》中，一个带玻璃罩的机关发出的红色底光照亮了这位舞蹈家。

她的《火之舞》很可能在过去和现在，都是最能代表



60. 洛伊·富勒（1862—1928）的《火之舞》，由雷尔茨尼特·冯·海因绘制，1900年。（作者专门为这个汉语版本提供）

她的作品。土鲁斯-劳特累克（1864—1901，法国画家）在表现这个舞蹈的版画中，帮助我们的记忆去回想起那种曾一定令观众在审美上叹为观止的惊讶感。一种将令人陶醉的东西理想化后造成的轰动效应，便产生于这团人造的火焰，而一位女性人物面带迷人的微笑则运动于其

中。叶芝（1865—1939，爱尔兰戏剧家和诗人）在《拜占廷》中撰写这三行诗时，一定想到了这个舞蹈：

切盼步入一个舞蹈中，
一个极度欢畅的酣梦，
一种极度欢畅但却不会烧焦袖子的火红。

后来曾爱上了依莎多拉·邓肯的奥古斯塔·罗丹（1840—1917，法国雕塑家）曾称洛伊·富勒是“一位天才的女性，具有各种各样的天资”，她用透纳（1775—1851，英国风景画家）的色彩装点了自然。然而，透纳在艺术上却远离了新艺术的风格，而这种风格的敏感在洛伊·富勒那里得到了最为生动的反映，并使她每每接近于矫揉造作的边缘。

她由于沉醉于用电灯光和幻灯机创造一种幻觉式舞蹈剧场的想法，而成了比较重要的舞台灯光和布景设计的先驱之一。在这种情景下，人们可以将她的作品向后追溯到包豪斯舞蹈(一种产生于20世纪20年代的德国舞蹈风格，特点为注重人与舞台空间的相互关系)，并从其中再向后追溯到埃尔文·尼古莱（1912—1993，美国舞蹈家，德国现代舞在美国的重要传人之一，被誉为“舞蹈舞台的魔术师”）的舞蹈剧场。与她的实验性作品同步的还有两位非常重要的先驱，他们建立起了舞台设计的各种新的概念。他们是阿道夫·阿皮亚（生卒年不详）和他的弟子戈登·克雷格（1872—1966，英国戏剧演员、剧场设计家和舞台监督）。

他们两位都反对剧场中步浪漫主义狂喜之后尘的自然主义和写实主义流派。他们的各种概念主要都是诗意

的。他们倡导一种完全程式化的布景、灯光和服装。他们想在舞台上创造流动感和暗示性、一种难以把握的虚幻感觉。阿皮亚第一个使用了彩色的和运动的灯光，并用这种方法创造出了一部戏剧或歌剧的情调和气氛。他曾在《音乐和布景》(1899）中说，自己所寻求的是“在艺术中对不朽进行最高的表现”。阿皮亚最初认为，他能够在音乐中找到这种充分完成的表现。但后来，他又感到，灯光在舞台上与音乐一样具有感情上的暗示力，灯光能够创造出一种统一的情调，并能帮助传达那种内心的魔力，而这种魔力则是一部戏剧中深藏的、隐蔽的，但却非常本质的方面。他强调说，惟有灯光才能以其“传递各种韵味的无限可能性”，去表现“一切面貌的内在本质”。

阿道夫·阿皮亚在表述自己的种种思想时不够精采，他也无法拿出一幅能够传达自己种种舞台设想并令人信服的画稿来；而戈登·克雷格则在这两个方面都出类拔萃。阿皮亚和当时以及后一个世纪的先驱艺术家们令人陶醉的是其坚定不移的信念，这种信念常常驱使他们聚集在黑暗之中，直到他们达到了艺术的突破为止。阿皮亚曾在《活的艺术品》中说过：“我开始从事了这样一种完全未知的艺术，而一切成分都得为它去发现和组织。我依然心悦诚服地认为，只要我按照自己的想象走下去，就一定能够找到真理。”

戈登·克雷格比阿皮亚要健谈得多，他成了一名为新型剧场而战并且想入非非的战士，而他将这种剧场当做了经过神秘策划的现实。他用视觉的和建筑的方式去看待剧场。戈登·克雷格一生都在寻找一种“辉煌灿烂而难以抗拒的统一印象”，因为一个超大型的舞台形象最为接近一部整体的剧场艺术品，而这种整体的剧场艺术品

则是理夏德·瓦格纳（1813—1883，德国作曲家）梦寐以求的。克雷格富于诗意地想象出若干抽象的图形出现在“一个气势恢弘的平台上，而某些英雄模式的人物则在上面运动……这些场面中的动作应该是崇高的和伟大的：一切动作都应该有灯光来照亮，而这种灯光应该像天体给我们的那种光芒一样，不能像脚灯给我们的那种光芒一样，而应该像我们梦幻中的一样……”，这是他在自己的季刊《假面》中阐明的。

在这些艺术家们多种多样的尝试中，具有明显的协调性——他们都试图以灯光为核心，来改变舞台的视觉效果。这个时代始终也具有这样的特点——对剧场的复兴不是通过戏剧性，而是通过舞台上视觉的和肉体的形象，通过布景的设计、灯光和新型的作品观念，就像在17世纪初期那样。而洛伊·富勒的重要性就是在此得以发现的。

倘若任何人依旧怀疑诸视觉艺术与舞蹈之间的审美姻缘，那么，绸缎一定能够驱除这些怀疑。在两者当中，绸缎均发挥了相似的功能，如果不是相同的功能。绸缎突出的是那种神秘莫测的东西，并且被用来强调人体的全貌。希腊人对自己裸体的美是如此地酷爱，以致于他们对肉体欢乐的表现压倒了一切关于犯罪的思想。雕塑的证据表明了，在许多场合中，对希腊舞蹈家们的描绘要么是一丝不挂的，要么则是披着厚重的斗篷的，而在后一种情况下，绸缎就起到了重要的作用。从最开始，艺术家们就意识到，当裸体之上披一件轻薄而紧身的衣衫遮掩身体，或者使一块绸缎垂落在身体的某些部位之上时，其暗示性会强烈得多。这种情况无论是在古代，还是在文艺复



61. 山德罗·波提切利（1445—1510）在其绘画《春》中，捕捉住了浪漫主义那缠裹在绸缎中的梦幻，这幅画是其中《三女神》的一个细部。（意大利斯卡拉/编辑专用彩色图片档案馆供稿）

兴时期的复古中，都是如此。通过遮掩到底能够传达多少诗意，在波提切利的《春》的《三女神》中得到了最好的证明。那几件衣衫是多么地意味深长，给了我们一种诱惑人心的美感，但这种诱惑却又是规规矩矩的。这种感觉通过三位女神的舞蹈姿态得到了强调，而绸缎则在其中突出了一种节奏的概念。整个画面中那显而易见的抒情之美由于那昏暗的森林背景而得到了加强，使人想起了哥特式的壁毯。波提切利在绸缎的构想上可谓一位大师，他还在《维纳斯的诞生》中，以一种非常富于想象的方式运用了这种构想。那沿着身体下垂的头发就像绸缎一样流动起伏，并通过其节奏的结构传达出了一种运动的意味。

依莎多拉·邓肯目睹波提切利的《春》时兴奋异常，并在其自传《我的生活》中描述了自己的激情："我一定要把这幅画跳出来，并要把这种爱情、春天和生命繁衍的使命传达给其他人，而这种使命曾是如此痛苦地给予过我。我将通过舞蹈把这种狂喜传达给他们。"尽管绸缎本身对于富勒来说就是目的，这也是她的艺术成就之一，但绸缎对于依莎多拉来说，则仅是一种辅助用品，仅是装饰品。她一定曾喜爱过天鹅绒般柔软的料子所引起的那种美感，也一定曾喜爱目睹任何变成那难以把握的百褶之中，并暗示着某种无休无止的流动的东西。她穿的图尼克衣衫便是披在身上的，就像披在一尊希腊大理石塑像身上一样。当她拍照时，绸缎总在身边。她在自传里曾描写过自己的工作室，那工作室"就像一个礼拜堂，四周高高挂着 15 米长的蓝色帷幕"。"她"的蓝色帷幕！在一间小一些的房子里，她看到了"黑色的天鹅绒帷幕……挂在墙上并倒映在金色的镜子里"。她或许感觉到，在这种绸缎的映衬下运动，她那狂喜的生命会更加轻松一些，尽管对



62. 埃米尔·安托万·布尔德尔（1869—1929）将依莎多拉·邓肯（1877—1927，美国舞蹈家和“现代舞之母”）用作他在香榭丽舍剧院正门廊柱的中楣和多尊表现舞蹈的塑像之模特儿。他在1923年曾这样写到：“当伟大的依莎多拉·邓肯在我面前跳舞时，我这目睹过所有人类杰作的30岁生命，突然间激活于由精神热望形成的不同层面之中。”（法国文化机构供稿）

她来说，最为重要的是表达自己的内心。

邓肯或富勒都不是第一个将绸缎当做舞蹈创作中一个有力部分去使用的。自披肩从 18 世纪开始时髦以来，就一直在舞蹈家们中间起着某种举足轻重的作用。在这些岁月里，披肩都是印度的精美长披肩，深受上流社会的宠爱。披肩的使用常常代替了外衣，尤其适于地中海地区女士们的那种气质和情调。当时的人们不说某位女士衣着华丽，而会称她披挂优美。巴黎的女舞蹈家玛丽·米勒小姐（生卒年不详），即后来的皮埃尔·加代尔（1758—1840，法国舞蹈家、教师、编导家和芭蕾大师）之妻，曾开课教授披肩方法和披肩舞蹈。史达尔夫人（1766—1817，法国女作家，积极浪漫主义的先驱）在其小说《柯林娜》中，曾使 18 世纪巴黎沙龙中最有名气的女性之一朱丽叶·雷卡米耶（生卒年不详）的披肩舞蹈青史永垂。史料表明，披肩舞蹈甚至在当时还传授给了学校的女孩子们。

歌德（1749—1832，德国诗人、剧作家和小说家）在 1787 年的意大利之旅中，曾是威廉·汉密尔顿爵士（生卒年不详）这位英国驻那不勒斯王国大使的客人。后来成了汉密尔顿夫人的埃玛·哈特也热爱哑剧、动作和披肩。她模仿过希腊雕塑的各种造型。这在那个时代并非罕见之事：相反，从事与古代相关的任何事情都是时髦以及智力享受中的一部分。汉密尔顿夫人从未成为一位著名舞蹈家，但她在从古代借用造型姿态方面却是独一无二的。当她以一尊希腊塑像或浮雕的形象露面，然后将节奏性的生命力注入其中时，曾使客人们如痴如醉。而在某个时刻，威廉·汉密尔顿爵士则会手捧若干蜡烛尾随在她的身后，以强化戏剧性的效果。歌德在其日记中，曾这样详

尽地描述了这次哑剧式的经历：

> （威廉·汉密尔顿爵士）为她订做了一件非常合适的希腊式长袍。她穿上了这件长袍，放下了自己的头发，在身体四周围上了一对披肩，然后便摆出各种各样的造型、姿态和表情来，使你自以为是在作梦……

汉密尔顿夫人拥有大量的模仿者，其中最有名气的是一位德国舞蹈家，叫亨里特·亨德尔-许茨（1772—1849，德国舞蹈家、哑剧表演家和戏剧表演家），她将依莎多拉·邓肯一个多世纪后的发现提前了许多。

流动的绸缎本身就具有一种强大的生命力，创造出一种节奏性线条的幻觉，并且暗示着动作中潜在的能量。这是一种巴罗克概念，可以在各种绘画中看到，比如在普桑（1594—1665，法国画家和法国古典主义绘画的奠基人）和布歇尔（1703—1770，法国画家和罗可可风格的主要代表人物）这两位画家分别描绘《该拉忒亚的凯旋》主题的画面上。在当时的18世纪初期，玛丽·萨莱（1707—1756，法国舞蹈家）在其名作《皮格马利翁》中扮演了该拉忒亚这个角色（或者干脆就是维纳斯）。当皮格马利翁爱上了自己的作品时，作为维纳斯的塑像，她按照希腊的绸缎衣衫样式，身披简单的薄纱长衫，而她的头发则根据波提切利的雕塑模样下垂在双肩上。

到了19世纪末，步着对一切东方的，尤其是日本物品的绝对激情之后尘，绸缎回到了自己的本来面目之中，常常以某种俗气的形式出现，并在风格上信心不足。绸缎轻而易举地将自身同时借给了崇高和粗俗两个种类。富

勒和邓肯无论多么地无意识，还是尽力去将绸缎加以神圣化，并赋予它以其自身的灵魂。新艺术的装饰性风格在奥布里·比亚兹莱（1872—1898，英国插图画家）的插图或者古斯塔夫·克利姆特（1862—1918，奥地利画家）的绘画中还是相当优美的，但却包含了位于琐碎边缘上那种绸缎般的若干特征；这些特征成了赶时髦的插图画家们、商业性的设计家们和建筑家们的出发点，并为1900年代那些富裕的资产阶级所喜爱。就其最为消极的使用而言，绸缎被降低到了单纯的商业性装饰之上，以便在剧场和餐馆、地铁和家庭中缓冲那茫然的恐惧，充填那空虚的空间。当时与绸缎密切相关的，是对那些塞满东方古董（或便宜的模仿品）的房间和舒适惬意的土耳其屋角之需求，屋角处的珠帘之后则会有一张长长的沙发靠椅。

邓肯、颓废和再生

无论在哪个时代，就复杂的社会结构而言，成为自我都是一种大胆妄为的姿态，而这种姿态在随后那个20世纪的开端处则是最为明显不过的。在这些岁月里，首次发生了对各种传统概念的突破，尤其是对美的诸种标准概念有所突破，而艺术家们则意识到了时代的挑战，并尽力去为新的概念开拓新的天地。艺术家们感到了再生的需要。为了得到再生，他们不得不再次为自己找到回归自然、回归原始，而最重要的是，回归自我的途径。人类期望深入到精神之中，去探究那错综复杂的结构，而这种精神已经变成了一种科学的趋向，这种趋向则成为即将来临的新世纪的特征，并使其黯然失色。帷幕升起，眼前的

戏剧是自我认识和人类有意识去把握无意识自我的斗争。

这种自我反思的趋向采取了各种不同的形式和迥异的表情。但它们都相互关连，并揭示出了这个时代及其社会的艰难。有些艺术家反思了某些趋向，并为一幅复杂的图画增色。比如说奥古斯特·斯特林堡（1849—1912，瑞典作家和戏剧家）就毕生进行了反省，而在19世纪的90年代则全心全意地拥抱了象征主义。他的作品据桑顿·王尔德（1897—1975，美国小说家和剧作家）认为，“实际上成了戏剧中整个现代主义的源头”。

斯特林堡一生经历过一系列的烦恼，而这些烦恼均在他的若干作品中得到了表现。他的得意之剧作——撰写于1902年的《梦幻戏剧》，就是他那些最大痛苦的产物。这部戏剧对于这方面的探索具有特殊的意义，因为斯特林堡加以戏剧化的不是一个“完整的人物”，而是对他那象征化的自我进行分门别类后的碎片。对男主人公的形象刻画：官吏、律师和诗人。这种方法深受玛莎·格莱姆（1894—1991，美国舞蹈家、编导家、教师和舞团团长，美国现代舞第二代传人中影响最大者）的宠爱，并出现在她的许多角色中。同一个人物的三重形象或三种状态——例如在她关于圣琼的故事《天使对话》中——是对一个人的复杂性进行分析之手段的最显著例证。

这股自我分析的趋向中包括了安东·契诃夫（1860—1904，俄国小说家和剧作家），他在19世纪90年代写出了自己的大多数剧本。这些剧本在康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基（1863—1938年，苏联戏剧导演和演员）的莫斯科艺术剧院变成了舞台上的现实。斯坦尼斯拉夫斯基的演剧风格——现在为人们所熟知为李·施特拉斯

堡方法——曾试图废除古典主义的戏剧表演、朗诵，以及肤浅的现实主义的对应内容。他的戏剧是一种“内在感情”的戏剧，而他则将契诃夫的戏剧看作是情调剧，这些情调剧带着乡愁去寻觅某种生活中可爱的和美好的东西，而这种东西是很难得到的；在这些情调剧中，人们就像穿着自己的最好衣服一样，带着自己的遗憾和悲剧性的困惑；在这些情调剧中，寻觅者们和梦幻者们在每一个阶段和停顿中，要么迷失在自己的希望和孤独中，要么变成了为反对当时可怕现实的理想而战的斗士。

这些迷失和忘我之人的形象不时地产生于这个时代的艺术之中。瑞典油画家和版画家爱德华·蒙克（1863—1944）的版画《呼喊》问世于1895年。时至今日，它依然传达着某种原始呐喊的印象。这种感情起伏的体现似乎受到其突然间得到解放的感情之震撼。凡·高（1853—1890，荷兰画家）那燃烧的色彩中存在着相似的痛苦，凡·高曾将自己描述为“心潮澎湃”。他的天空反映出了自己内心深处的极度绝望；他那些枯萎的橄榄树便将其备受折磨的精神视觉化了出来。

如今，大多数艺术家们的创作都展现在了自传之中。但在前几个世纪却并非如此明显。只是在浪漫主义时代的初期，艺术家才开始沉醉于自我揭示之中，而这种倾向到了该世纪末则变成了疯狂的反省。这些内心的旅程以及灵魂的寻觅实际上成了这个阶段的标记。

亚瑟·施尼茨勒（1862—1931，奥地利剧作家和小说家）是那些客观地调查并分析人类精神结构的作家们之一。他熟练地剖析了自己的人物们，并机智而优雅地撰写出来。他总是对爱情与生活的游戏以及人类反应的错综复杂感兴趣。他最著名的戏剧是《轮舞》。施尼茨勒的整

个哲学在这个导致作爱的挑逗、导致空虚和孤独的淫乱之轮舞中得到了浓缩。其中的笑柄告诉我们，我们本是些无法逃避性欲冲动的两性动物。在另外一个层面上，《轮舞》又研究了人类对性这个生命之源的种种反应、中产阶级对性的误解，以及社会上不同阶级对性令人吃惊的不同反应方式。但当光明不复存在之时（在剧中是由几个星号来表明的，而在人类的黑夜则有几颗星星悬挂在天空），情形总是一样的，无论昨天，还是今天和明天都是一样。精神与性在《轮舞》中得到了戏剧化，也阐明了依莎多拉的生活与痛苦之源，而这种痛苦则是她不停地与自我和社会作斗争的结果。

施尼茨勒将绝望当做是一种无法辨认出疾病来的症状，而这种症状在19世纪的90年代则达到了流行的地步：人们普遍寻求快乐。他鼓励人们去继续探索生活——只要他们同时还在探索自我。他轻声细语地警告我们要防范这样的幻想：仿佛那不负责任的快乐也能使我们快乐。然而，他对男人和女人们的挣扎了如指掌，因此常常回头想到，我们应该尝试一切，因为到头来，我们还是得孤身一人去面对过去，我们的脊背还是得面对墙壁，等待着死神的拥抱。

亚瑟·施尼茨勒是一位学会了治病的医生；身为作家，他还学会了去对比，而不是去裁判。他像一位学识渊博的心理学家那样，再造了人类生存的秘密。西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939，奥地利精神分析学家和作家、精神分析学的创始人）当时住的地方离施尼茨勒只有转一个弯的距离，但两人从未见过面。有一天，这位戏剧家接到了弗洛伊德给他的这样一封短信：

多年来，我熟知你我在心理学和性学问题中的许多概念之中，存在着意义深远的一致性……我常常纳闷并询问自己，你是从哪里得到这种或那种洞察力的，因为这种洞察力，我是通过对这个专题进行了如此艰辛的探索之后才得到的，我最终达到了嫉妒你这位诗人的地步，而我本来是只会在其他方面敬仰你的……

另一位对人类心灵拥有这种不可思议的洞察力之作家便是奥斯卡·王尔德（1856—1900，英国唯美主义作家）。在其哲学对话之一中，他提到了那种疯狂，人们可以突然间被这种疯狂抓住，而这种疯狂则诱发于无法遏止的欲望之毒害和对根本无法实现的幻觉之追求。王尔德本人就是那种“世界末日”概念的产物：他这位注重道德之人却被指控为不道德，因为他强硬地坚持忠实于自己，并且敢于当着维多利亚时代那些市侩的面夸耀这种忠实；他这位华丽文章的作者使波德莱尔感到高兴：扣眼里插着一朵鲜花，自己在走向深奥的路途上留下一些极其简单的警句。王尔德1893年写出了《莎乐美》，这个剧本揭示了当时最为颓废的唯美主义以及王尔德对死亡和病态诸方面的迷恋。奥布里·比亚兹莱的插图则给予这个作品以一种准确无误的新艺术的标记，而以王尔德剧本为基础创作的歌剧中的《七条纱巾之舞》，则一直令各位歌剧的女高音们和导演们困惑不解并不知所措。

在否定自然主义中的粗俗不堪时，像王尔德这样一位向“为艺术而艺术”高举着镜子的艺术家，不得不反对自然，而这也是当时的潮流。他撰写的那篇对话式的论文《谎言的衰朽》成了19世纪90年代的美学宣言，其中能



63. 奥布里·比亚兹莱（1872—1898，英国插图画家）为王尔德作品《莎乐美》所作插图中的形象：莎乐美在跳她的《肚皮舞》。（哈佛大学福格艺术博物馆供稿，原作由格伦维尔·L·温思罗普遗赠）

代表那个时期的思想之多无法在此一一赘述。他竭力去解释说，一切感知，无论是美学的还是科学的，都要基于并受制于各种习俗；模仿生活的艺术——他将左拉的自然主义学派归咎于这种艺术——是颓废的艺术，因为它失去了艺术的目标，即构成过去和未来的梦幻；艺术处理的是“那种虚幻的和不存在的东西……现实主义作为一种方法是一种彻底的失败……艺术惟有在其自身内部，而不是在其身外，才能找到完美……学习艺术的恰当学校不是生活，而是艺术……自然是如此地不完美……艺术是我们生机勃勃的主张，也是我们威武雄壮地去教导自然呆在其恰当位置上的意图……”。

倘若王尔德在责难那些市侩时有些幽默和任性，我们是容易为他这些话来遮掩一下缺陷的。但他在此的确表达了自己的意见，以及他那个时代矫揉造作的气氛。要记住这一点，我们就看看处于不同灯光下的洛伊·富勒和依莎多拉·邓肯在正统观点中的大无畏精神吧。矫揉造作属于19世纪90年代的享乐主义者。要说他偏爱于完美的幻想，而非不完美的现实，那只对了一半。享乐主义者为了体验而将自己投身到体验之中，当他意识到这些体验原来是如此地陈腐不堪、单调乏味和毫无意义，而这些正是自己所要逃避的东西时，他就会开始去寻觅自己的灵魂。

90年代的人们充分意识到了，自己生活在某种病态和颓废的氛围之中。他们在谈话和撰文中都涉及到这一点，仿佛这样做是最为正常不过的事情。到了这个世纪末，大量的书籍出版，讨论的则是颓废的现象，在这些书籍中，再版次数最多的是马克斯·诺尔多（1849—1923，生于匈牙利的德国作家和犹太民族主义者）出版于1892

至 1893 年之间的《颓废》。诺尔多将这种“世界末日”症状诊断为歇斯底里、享乐主义、逃避主义、假装正经、性格古怪等各种各样的病态的和无政府主义的，即反资产阶级的潮流。我们在诺尔多对堕落的同情中，发现了一些最为光彩照人的名字，从波德莱尔到尼采，从瓦格纳到王尔德。最令人兴趣盎然的艺术家们在各种样式和常规的母体中，是找不到一席之地的。他们对各种实验和一切远离眼前现实的嗜好在其敌人们眼里，则变成了一种主观的固执，而对于这些艺术家们来说，则是历史强加给他们的一个最为明显的出发点。

也正是在这个时候，最早为人察觉到的二律背反产生于新闻与文学之间，并在文学似乎明显地脱离社会主流时显露出来。奥斯卡·王尔德曾让他的一个人物发出了著名的警句般的独白：“啊，新闻没法儿读，而文学又没人读。”讽刺作家卡尔·克劳斯（生卒年不详）则将语言当做人类自我概念的象征，并将新闻当做背叛和腐蚀世界的恶魔。

据埃里克·黑勒（生卒年不详）在《剥夺了继承权的心灵》一书中说，卡尔·克劳斯意识到了“平凡的种种巨大可能性”。克劳斯揭露了那种在他看来纯属智力娼妓的新闻。当历史在上个世纪末走进死胡同时，他预料到了社会的堕落，并以卡桑德拉式的愤怒和雄辩的口才预见到了那“人类的末日”，这是他对第一次世界大战里程碑式的讽刺——而这种末日直到今天依然在推迟，向后推迟。基尔克加德（1813—1855，丹麦哲学家和神学家）曾断言到，“个人无法帮助这个时代；他只能表述说，这个时代已经死到临头了。”这完全就是克劳斯的作法。早在那个颓废的 10 年中，他就从自己那讽刺性视野的塔楼上预见

到了缓慢的瓦解和最终的堕落。

然而，我们很容易通过笃信复活人性的种种力量来安慰自己。克劳斯的同时代人们兴高采烈于这种颓废，并兴致颇高地聆听着厄运的声音，其中包括法国批评家和象征主义者们的主要辩护者雷米·德·古尔蒙（1858—1915，法国小说家、剧作家和批评家）与英国诗人和杂文作家亚瑟·西蒙斯（1865—1945，英国诗人和批评家）这位伦敦与巴黎的新先锋派之间的调停者。两者均将颓废当做了某种与我们精神和智力过程的重新定向，以及寻觅新的表现方式同步的东西。1893 年，西蒙斯就称那个时代的文学与诸门类艺术具有一切注定要成为一个伟大新时代出发点的种种典型特征："一种强烈的自我意识、一种寻觅中骚乱不安的好奇心，一种过分细致的精美"。

人们可以轻易地这样认为，洛伊·富勒、依莎多拉·邓肯和露丝·圣-丹妮丝均与这个颓废的时代密切相关。但与此同时，她们都具有了西蒙斯所说的这些新时代所必要的特征。她们在各个方面都是各自时代的产物，肩负着为后来者指明道路的沉重任务。

时至今日，一想到满脸络腮胡子的男人们目睹依莎多拉跳舞时居然曾泪流满面，我们或许会微微一笑。要理解这种现象，我们必须理解那些艺术家们当年所处的环境——在这种环境中，他们不仅得与自身作斗争，而且还得与那样一个世界作斗争；他们不仅依然可作那个世界的见证人，而且有时还要提交关系重大，甚至充满火药味儿的证据。问题的关键已不再是怎样展示某人的创造性才华，而是怎样揭示那内心深处的冲动，以阐明艺术上的观点，而是怎样去发现并揭示自我的秘密。



64. 奥斯卡·柯柯什卡（1886—1980，奥地利画家和戏剧家）的绘画作品《卡尔·克劳斯》，作于1909年。这幅画最出色地表现出了柯柯什卡穿透画中人的心灵之意图。（图片翻拍：瓦尔特·德雷耶尔，苏黎世瓦尔特·菲尔钦费尔特供稿）

依莎多拉·邓肯将芭蕾的古典技术及其各种辅助用品丢到了窗外，并从自己的脸上抹掉了那经过细心琢磨的、与旋转动作同时到来的微笑。但从历史的角度来看，她毁灭了芭蕾的基本观念吗？当然没有。她给了芭蕾各种新的冲动。依莎多拉是偶然在某一天看到自己不穿芭蕾软鞋却能跳舞吗？这种不同的跳舞方式似乎吸引了她，而赤脚舞蹈家便应运而生了。她的服装和绸缎是从希腊吸取的灵感，但就其动作表现的自由而言，她的自我感觉是美国式的，她的感觉是对的。至于这种舞蹈更为深远的现实意义，那就是反映出了一个遭受监禁和备受折磨的灵魂之逃脱，逃进最为自然和最为简单的身体语言之中。

舞蹈是邓肯个人对各种感官的和感情的刺激所做出的反应；它在瞬间内将一种情调，无论是理性的还是非理性的，都变成了动作。要向另外一个人传达她在编舞上的结构概念是困难的，尽管并非不可能，且不说要向一群人传达了。由于她是用自己的"灵魂"去工作的，并寻觅一种能够反映某种"灵性视觉"的离心力，所以她也构成了自己作为一位编导家的局限性。

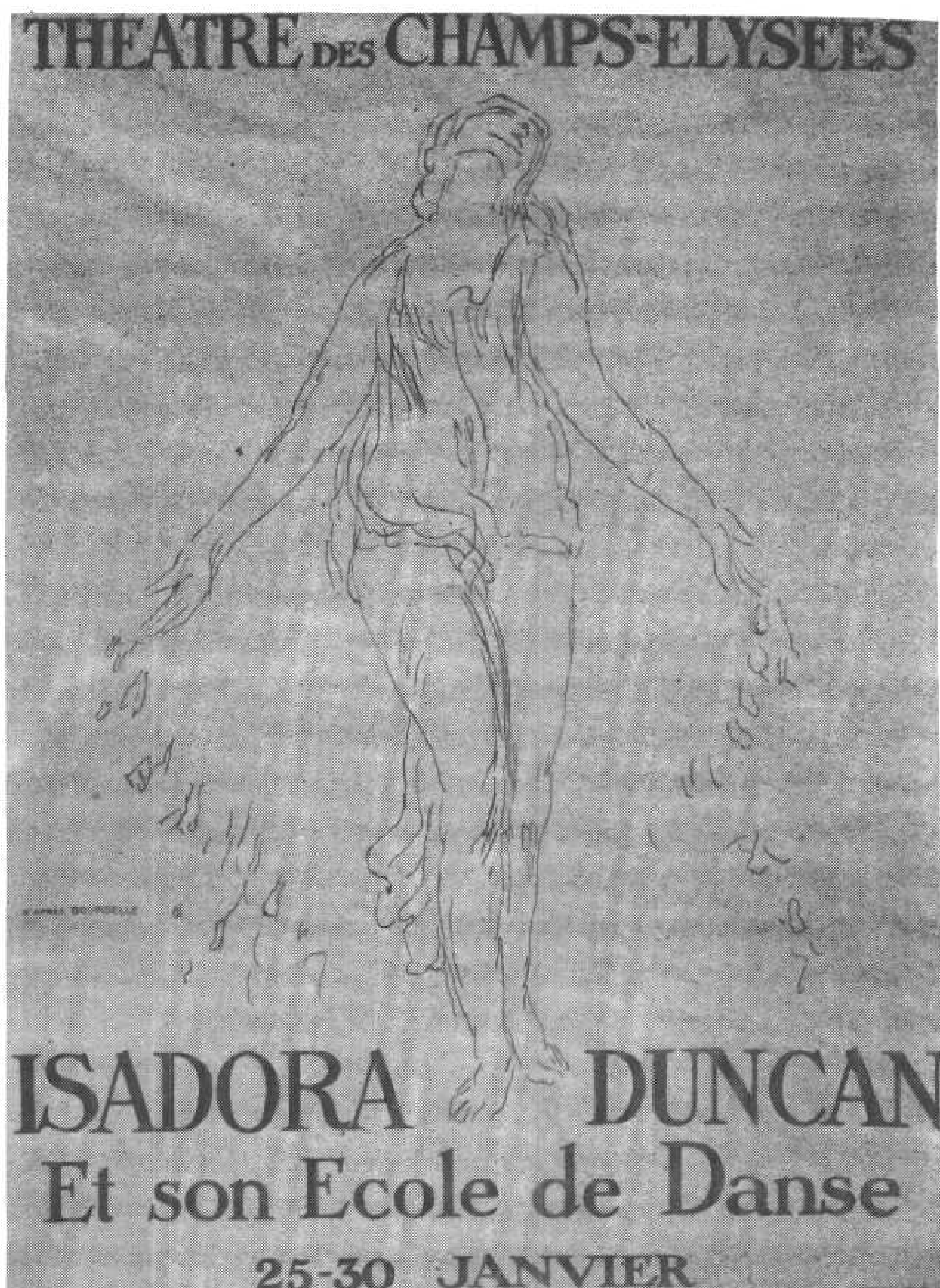
她在自己的内心将那些未知的精神当做某种生命的力量刺激出来，并使那种来自虚无的共鸣做出反应。她在自传里使这一切都听起来像是世界上最为简单的事情：

> 要用文字加以解释似乎是件非常艰深的事情，但当我站在即使是最小和最穷的学生们的课堂上说："用你的灵魂去倾听音乐。此时此刻，当你倾听的时候，难道没有感到某种内在的自我正在你的内心深处觉醒吗？——正是这种力量使你仰起了头颅，举起了双臂，向着光明缓缓

地走去！”之时，他们却懂了。我以为，这种觉醒是舞蹈中的第一步。

倘若她真的相信大家都能轻易地用灵魂去倾听音乐，甚至去说出这种错综复杂且转瞬即逝的精神结构来，那就是自我欺骗了。她拥有一种自然的感觉去懂得怎样优雅而简单地运动，怎样让一个动作流向另外一个动作。早在少女时代，她就反对芭蕾技术的种种局限，并且感觉到，这种局限将会妨碍她去成为自己。但她只是逐渐地发展出了自己的种种理论，以适应自己的各种能力：跟着感觉而舞。她曾宣称到："我意识到，我唯一能够拥有的舞蹈大师是让-雅克·卢梭（1712—1778，法国哲学家和革命预言家，这里指的是他作品中的'爱弥尔'）、沃尔特·惠特曼（1819—1892，美国诗人，公认为20世纪以前美国最重要的诗人）和尼采（1844—1900，德国哲学家）"。几乎是用了同一口气，她又说自己最早的舞蹈大师是"风和波浪，还有那鸟和蜜蜂的展翅飞翔"。两种说法都反应出了她目空一切的精神、超越平庸生活的非传统观点，以及在艺术表现上的狂热情绪。

或许，关于依莎多拉发现希腊的事情，我们谈论得太多太多——她曾去伦敦和大英博物馆，研究过花瓶和塔纳格拉小塑像（出土于希腊塔纳格拉村的2 000年前的陶土女塑像），满怀激情地阅读过温克尔曼（1717—1768，德国考古学家和古董鉴赏家）的《希腊游记》，并随后率领全家人前往雅典这个她自认为是"最神圣的艺术神龛"的地方去朝圣。然而，她却从卢浮宫学到了更多的东西，而更主要的是在佛罗伦萨，从波提切利和他的绘画《春》中学到了东西。



65. 奥布里·比亚兹莱 1909 年之后，也就是在巴黎的夏特莱剧院首次观摩了依莎多拉·邓肯的舞蹈公演之后，为她画了数不胜数的素描，并创作了许许多多的雕塑。这是其中的一幅素描，1914 年被用于一张海报上。（法国文化机构供稿）

她还是个孩子的时候，就一定熟悉了希腊人。她曾在自传《我的生活》中清楚地说过，在她第一次去芝加哥寻找能够签订演出合同的许多位经纪人时，就随身带上了"她那件小小的希腊图尼克衫"，以便在跳舞时穿。她的母亲，一位古怪但受过教育的妇女，一定曾让自己的孩子们去注意过希腊的古董。在19世纪80年代，各家报纸都登满了关于由德国商人变成考古学家的海因里希·谢里曼（1822—1890）发掘特洛伊古城和其他一些古迹那轰动一时的描述。实际上，谢里曼这时已定居于美国加州，并于1890年逝世于此。当依莎多拉12岁时，古希腊已成为城市中有知识的上层阶级的话题。她经常造访奥克兰公共图书馆，馆里的那位负责人就是位小诗人，他对这位饥不择食的读者非常喜欢，因此也可能会向她谈及古希腊的情形。当依莎多拉去过希腊之后，曾更加清楚地意识到，她是个美国的舞蹈家，并且无需复活希腊的舞蹈，就能感觉并借用过去的精神，但关于那些舞蹈的情况又是如此之少。林肯·科斯坦（1907—　，美国作家和芭蕾舞团团长，美国芭蕾创始人之一）对此做过最佳的阐释：早在她去希腊之前，依莎多拉就已被那种难以解释清楚的、内心的伟大精神所抓住，而我们则会在自己的想象中，将这种精神与古希腊人可能或应该如此这般的东西联系在一起。

邓肯强调说，自己出生在海边，并受到"海浪和风"的巨大影响——两者都应只具有比喻性的意义。那种包含着广袤无垠的空间、遥远并仿佛漫无边际的地平线、潮水的涨落、平静接怒吼的海水之氛围，将她的想象刺激到激动异常的地步。对她来说，大海那博大无边的威风显得迷人而神秘。这种感觉一定给了她某种在肉体上超凡脱

俗的力量，某种既短暂又永恒的感觉。

她感觉到了自然的那种直接性在自己的肉体中得到了表现，并尽力去使自己的动作发展于自然的运动，而在她看来，自然中的一切都在起伏而和谐地运动着。她认为，裸体——这是对自然的礼赞——是艺术中最为崇高的形式，而关于美的正确概念只能从人体的形态和对称中得到。如果美没能在人体中觉醒，舞蹈又是什么呢？正是在这个背景中，我们能够听到戈捷和浪漫主义那虽微弱却清晰的共鸣。这种精神在依莎多拉的身上没有死去：相反，它整体地存在于此，并复活于一个新世纪的门槛之上。

奥斯卡·王尔德那艺术必须来自艺术而非生活的信条，更有甚者，那自然是不完美的，而艺术必须给它上课的思想，一定会被依莎多拉·邓肯逐出门外。这种概念如今已是颇为流行了，而在当年，由于对非洲文化日益增长的兴趣，迷恋于各种几何化物体的毕加索却发起了名叫立体主义的概念。但关于依莎多拉·邓肯对自然的再发现，则谈论得太少。她的举止更加无畏，因为她那目空一切的姿态成了她整个生活的象征。她向一种受到坚决捍卫的、对人为特性的笃信提出了挑战，而这种笃信认为，一切使人想起自然和自然而然的东西都是令人怀疑的。归根结底，这还是维多利亚时代拖在后面的一条尾巴。

然而，当时的舞蹈复兴发生于较大的框架和体育、体操与运动的巨大时髦之中。这种时髦——我们已经提到了男女两性中兴起的自行车热——始于瑞典和英国，并迅速传播到了欧洲各地。舞蹈和“节奏体操”——体操在当时的通称——对于大多数人来说，成了可以互换的概念。对觉醒后的身体之兴趣采取了十字军东征的形式和

“有了健全的身体才能有健全的精神”之陈旧口号。

运动的概念在“世界的末日”的最后几年中可谓无处不在，并且影响了远近各地区人们的思想。能够证明这一点的是人们对德尔萨特（1811—1871，法国音乐教师和理论家）的思想和埃米尔·雅克-达尔克罗兹（1865—1950，瑞士音乐教师和理论家）的出现。这两位音乐家的意图都是想帮助自己领域中的学生们，并且毫无意识地为舞蹈界做出了巨大的贡献。弗朗索瓦·德尔萨特逝世于1871年，但他的教学之影响直到19世纪末，才引起人们的注意。而此刻，达尔克罗兹也开始将自己的全部时间和努力都用来发展一种智慧的方法，去使自己的音乐学生们找到一种更好的乐感。人们可以在他们的方法中找到一些区别，但他们的目标却是一致的。

德尔萨特曾是一位歌剧演员，但由于不正确的训练而突然失声，此后便开始将自己的一生投入到那些制约表情的规律之中，结果成了一位姿态和哑剧的哲学家。他笃信一切艺术和科学都具有某种三位一体的基础。他研究姿态的方法来自细心的实验，并且基于人类的三种分类——智力的、感情的和肉体的——然后用时间、运动和空间的各种自然规律之三种条件来加以沟通。德尔萨特的体系拥有九种姿态和造型的规律，在这个基础上，他建立了自己的练习，以使身体的每个部位得到自由和放松，目的在于培育每个部位都能明确地表现出各种感情和思想来。“没有什么比缺乏动机的姿态更可悲了。或许最佳姿态就是那种最不显而易见的”，他曾这样说过。

为数众多的歌唱家、教师、演说家，还有那些像拉切尔（1821—1858，法国悲剧演员）和威廉·查尔斯·麦克里迪（1793—1873，英国戏剧演员）这样的著名戏剧演员，

都是德尔萨特的学生。美国戏剧演员斯蒂尔·麦凯（生卒年不详）是他的得意门生，并被指定去接老师的班。老师于 1871 年一过世，他就在美国宣传起德尔萨特的方法来。他的激情具有极大的感染力，结果使得德尔萨特体系的演说术成了 20 世纪 20 年代之前在新世界最为流行的演说训练方法。

德尔萨特逝世之后，他的名声一方面在美国找到了新的生命力，一方面则在欧洲衰退。露丝·圣-丹妮丝（1879—1968，美国舞蹈表演家、编导家、教育家和“美国现代舞之母”）和泰德·肖恩（1891—1972，美国舞蹈表演家、编导家、教育家和“美国现代舞之父”）夫妇曾深深地被这个人及其方法所吸引。这三位都具有共同的谦恭、对上帝和作为艺术家的自己之忠诚，以及作为教师和领袖的那种近乎救世主似的感觉。泰德·肖恩在《每个小小的动作》一书中写出了自己对德尔萨特的赞美之词。露丝·圣-丹妮丝从他那里所学到的东西主要来自他那为数不多的弟子们之一珍妮维也芙·斯特宾斯（生卒年不详），而她则将他的种种思想变成了富于想象的即兴创作方法。她和自己的学生艾琳·刘易松创作出了具有某种象征性和神秘性的舞蹈，这种舞蹈则接近于依莎多拉的种种概念。刘易松曾因在纽约市地区剧院演出的作品而闻名于世。

一种令人好奇并且非常重要的现象步德尔萨特在欧洲之后尘而发生，但这种现象从未得到过应有的注意。因为他的教学产生的影响，演说术最终获得了一种根基和哲学。演说，或者说公开的和私下的文学作品，主要是诗歌的朗诵，成了一种客厅里的精采节目，而到了 19 世纪的 90 年代，它正式成了具有艺术气质者们的一种固定的

消遣。从此之后，作家们的朗诵会就一直成为欧洲各城市中的一种制度。在“世界末日”时期，它们是每日必有的活动。报纸报道它们，而人们则要议论这些朗诵会，仿佛它们是一种新型的比赛。保罗·瓦莱里（1871—1945，法国诗人和杂文作家）曾经说过，“去朗诵诗歌，就是去加入一个文字的舞蹈”。

当依莎多拉起步时，这种从朗诵会演变而来的单人剧场发表会的概念已是非常普遍的了。这并非像人们经常假设的那样，说成是她的革新。此外，有些戏剧演员擅长于朗诵的艺术，而这种艺术总是更加适合于欧洲人的情绪，而非美国人的气质。这不仅要求一位朗诵者必须能够在整个晚上或下午抓住观众的注意力，而且还要求观众自身的参与比面对一个团体的演出时，更具合作精神。

独舞——除了在芭蕾舞剧的框架中之外——在此之前是极其罕见的。每当我们在18世纪或19世纪初期遇见这些独舞时，无疑面对的会是一位女性演员，而她则是一位上流社会的女士和非职业演员（就像汉密尔顿夫人那样）。当然，对朗诵发展产生的强烈刺激来自各个沙龙，演出则是专门为来宾们准备的。沙龙于19世纪后半叶让位于中产阶级里上流阶层的客厅，而女主人或某位特邀嘉宾在钢琴旁用诗歌朗诵或舞蹈去取悦于人则成了规矩。

新型的“获得了解放的”舞者选择这种独舞发表会去表现自己。而还能有什么更好的环境去完成并表现她的自我呢？她在那里用舞蹈弘扬了自我中心，蔑视并吸引了昨日的那个世界！洛伊·富勒和简·阿夫里尔在独舞方面早于依莎多拉一步。但依莎多拉的成功则最终将独舞发表会，作为或许是表现“现代”舞蹈家的最佳形式确立了起来。一想到《天鹅之死》作为一种历史的巧合，居然

也发生在这样一个环境之中，真是个令人愉快的尾声，而事实上，米歇尔·福金（1880—1942，俄国芭蕾编导家和"现代芭蕾之父"）在为安娜·巴甫洛娃（1881—1931，俄国芭蕾表演家和"20世纪最伟大的芭蕾女演员"之一）创作这个独舞发表会作品之日，正值表现性的独舞风靡世界（1905）之时。在芭蕾的发展历程中，没有其他的重要作品是步其后尘的。独舞领域留给了现代舞蹈家们，最初是任其灵魂去寻觅，然后是任其非文字表现的需要去回旋。

将创造独舞发表会形式的殊荣归功于德尔萨特，是不尽恰当的，但历史从他那里吸取了灵感，然后便走自己的路去了。相似的情形也发生在了雅克-达尔克罗兹这位生于维也纳，父母同为瑞士人的音乐家身上，他于1892年曾任日内瓦音乐学院的和声教授。由于他是一位学识渊博之人，我们或许可以准确无误地假定他知道德尔萨特及其方法。就像他的先行者一样，他对自己音乐学生的节奏性敏感也不满意，并从挫败中发展出了一种力求通过将声音变成肉体动作，以改进节奏感的理论和方法。达尔克罗兹意识到，音乐的节奏依赖于运动肌肉和运动神经的意识，去达到最充分的表现，并深化良好的节奏意识。他尽力借助于节奏，去创造出"一种于大脑和身体之间迅速而规则的交流过程"。达尔克罗兹笃信肉体与精神之间的三位一体，并且非常相似于德尔萨特的作法，将肉体划分成头颅和胸腔上部、躯干的中部，以及腹部和胯部，前者是脑力劳动和品质高尚者的席位，中段是各种感情的居住地，后者则是动物性的特区或者肉体的中心。一切似乎都是不言而喻的，而在这两位音乐学家的思想之

间的相似性既是巧合的，但又是符合逻辑的。

达尔克罗兹出现在历史的这个时刻，可谓正是时候，因为此刻，运动恰好是主要的关注对象；因为此刻，那些试图以某种自由流动的风格和肉体的表现为手段，并且不受上百年陈规旧套的束缚，去揭示内心深处的舞蹈家们正在涌现出来；因为此刻，“百代电影机”在巴黎创造出了它的第一批电影。达尔克罗兹驾驭了体育的波浪，而教授达尔克罗兹方法的学校则如雨后春笋般地出现于各地。他的体系被称为韵律舞蹈操——即具有良好的节奏——而这种体系由于简单而令人一见钟情。它的发展遵循了交响乐作品的结构，让每个舞者都一个音符接一个音符地严格跟随一种特定的乐器。但他的音乐视觉化则充满了节奏的微妙与和声的结构。

这些概念使人想起了舞蹈史上反复出现的那种完全根据音乐的韵律，去尝试表现性姿态的作法。维加诺在通过造型去处理音乐，以赋予自己的多部芭蕾舞剧以戏剧性内容的过程中，曾竭力达到一个非常相似的目标。再往前追溯，在文艺复兴初期，巴伊夫（1532—1589，法国诗人）的学院中那些人文主义者们也曾尝试过在音乐节奏及其肉体表现之间找到一种理想的平衡。这些学院主义者们想再次于音乐、口语和动作之间，重新捕捉到那种统一的表情，他们以为，这种统一的表情统统随着黄金时代的逝去而丢失了。显而易见，人类一直渴望在人体中建立起一种超越时间和不同文化的节奏性和声。

在达尔克罗兹看来，音乐与节奏性动作在教育整个生命的过程中，在提炼一种新的自我感觉的过程中，再次开始起到了一种核心性的作用。他从未试图去创作一些舞蹈作品，也从未宣传过一个新型的舞蹈流派；他对于整

个人与自己耳闻目睹的和运动方式的节奏性经验之间的协调，拥有某种现代化了的希腊概念。达尔克罗兹是一位悟性颇高之人。尽管他的练习能够为他的各种概念服务，并且对人们有利，但他对人类各种创造性需要的态度是有限的和保守的。他主张一种柏拉图式的哲学。柏拉图这位贵族曾谴责过舞者身上的那种酒神般的狂热，并推荐缓和而宁静的动作，因为这些动作代表着和平的舞蹈。此外，对于柏拉图来说，舞蹈从来就不仅是一种肉体的练习，而且还是一种来自诸神，并转而取悦于诸神的艺术形式。他在《法律篇》中这样说到：

> 那位将体操与音乐完美合一，并将其最为恰当地诉诸于心灵之人，应该当之无愧地被我们命名为最为完美与和谐的音乐家。

既然对于希腊人来说，音乐家同时还是舞蹈家，而灵魂又代表着整个人，那么柏拉图的这种说法也是可以出自达尔克罗兹笔下的。要判别达尔克罗兹及其方法的重要性，我们只需看看他对同时代一些最伟大人物的影响就足以了——从巴甫洛娃到玛丽·魏格曼（1886—1973，德国舞蹈家、编导家和教育家，德国现代舞的创始人之一）和汉娅·霍尔姆（1893—1992，美籍德国舞蹈家，德国现代舞在美国的第一代传人）；从尼金斯基（1889—1950，俄国芭蕾舞蹈家）到乌黛·香卡（1900—1977，印度现代舞蹈家），从玛丽·兰伯特（1888—1982，英籍波兰舞蹈家、教育家和舞团团长，英国芭蕾创始人之一）到库特·尤斯（1901—1979，德国现代舞蹈家、编导家、教育家和舞团团长），等等等等。德国的艺术赞助者们还在

德累斯顿附近的赫拉奥为达尔克罗兹建立了一所令人难忘和结构完整的学院。来自世界各地的数百名学生每年前去学习；无数所达尔克罗兹学校出现在许多城市中，而校长则是他那些最有才华的学生们。

继达尔克罗兹的成功之后，有两个不同的事件或许能够解释某个特定阶段中同时产生的若干思想。阿道夫·阿皮亚在给达尔克罗兹的一封信中，强调了他们两人的相同目标，尽管他们的出发点和所走的道路各不相同。在阿皮亚看来，通过和为了音乐而进行的体育，是在正确的方向上迈出的一大步。达尔克罗兹很高兴在阿皮亚身上发现了一个类似的灵魂，而阿皮亚对他的方法之认可和鼓励则对他具有重大的意义。当阿皮亚对达尔克罗兹的各种思想熟悉起来时，已经撰写了两本重要的理论著作。1906 年的 5 月，一个偶然的机会使他目睹了达尔克罗兹韵律舞蹈操的一次公开表演。他所目睹的东西使他心悦诚服地认为，一种“超常的微妙、一种柔软而有控制的动感”是任何演员为满足“新作品”需要的重要的先决条件。

当阿皮亚和达尔克罗兹见面之时，两位改革家都知道自己的目标所在，但他们都远远不能清晰地阐述自己的方法（两者都回避称自己的发现为某种“方法”）。在 1906 到 1909 年之间，阿皮亚经常来到达尔克罗兹的工作室，并为学生们设计短小的场面，而学生们则合着音乐去将其表演出来。然而，他也从达尔克罗兹那里学到了怎样在身体中“使得音乐震荡起来”。正是在阿皮亚的主张下，还建立起了“节奏性空间”，即在不同的层面上建造起形状各异的平台，并由此为运动中的歌唱家/戏剧表演家/舞蹈家创造出了一个“活的空间”。在一段时间里，两人

以富于想象的和谐推动了各自思想的发展。1912年夏天，赫拉奥花园城的开张典礼上使用了达尔克罗兹根据希腊神话创作的舞剧《厄科与那喀索斯》，随后便是选自格鲁克歌剧《俄耳甫斯和尤里底斯》中于海德斯的一场。阿皮亚设计了布景，因此可以骄傲地宣称："自希腊时代以来，一切表现的媒介第一次完美地融为了一体，并实现了严密的相互服从……"

另外一个事件接踵而至。舞蹈史学家们喜欢指出瓦斯拉夫·尼金斯基与达尔克罗兹的助手玛丽·兰伯特之间的那次著名的会面，当时的兰伯特还是一位年轻的波兰少女，名叫米里亚姆·兰巴赫。当时，尼金斯基正准备根据斯特拉文斯基的音乐《春之祭》编舞。佳吉列夫对尼金斯基的编舞才能深信不疑，但也深知这部音乐作品中的节奏复杂异常。于是，他将尼金斯基和整个舞团带到了达尔克罗兹那里，以提高团员们的节奏敏感度。尽管俄国芭蕾舞团的其他演员们没有采纳达尔克罗兹的各种思想，但尼金斯基作为一个波兰人，却与米里亚姆·兰巴赫在习惯语言和感情语言这两方面，都颇能共鸣起来，因此充分地利用了这个机会。他能够用造型的语言，将各种节奏性的区别变成各种舞蹈的人物和群舞。他的妻子罗莫拉这样描述了他的成就：

> 编舞是对音乐进行的最为令人叫绝的和准确无误的视觉化。每个节奏都是跳出来的，而各种对位在编舞上则要用群舞来加以结构。正是通过节奏，而且仅仅是节奏，舞蹈才与音乐融为了一体。节奏上的对位被用到了群舞的动作之中。当乐队中的长笛奏出一个颤音时，动作就要

减弱，而舞蹈演员们也应相同。然后，曲调开始在一组木管上分别吹出两个八度来，而在舞台上，分为两组三个舞蹈演员的群舞则都得独立于旋律，然后随着曲调而舞。女巫那老鼠般的拖步和小伙子们那迅疾的舞步，都与动作的乐感相一致，而那位祭春少女的欢乐之舞中的复杂节奏也不例外。

本世纪初，达尔克罗兹那严谨的手稿可以在若干舞蹈作品，如露丝·圣-丹妮丝的《未完成的交响乐》中窥见，在这些作品中，每一个舞蹈演员都要表现一件乐器，而由节奏唤起的全部视觉形象最终融入了一个编舞的整体之中。她称之为“与乐队同步法”。这种方法负载了她的个性，但却被看作是达尔克罗兹的影响。

第二次世界大战之后，达尔克罗兹被人所遗忘。他变成了一位一成不变的历史人物，而这位与良好的节奏协调一致之人则与他的那个时代多少有些不协调了。但他依然在日内瓦教学，直到1950年逝世为止。60年代，当人们对舞蹈治疗的兴趣与日俱增时，他又重新得到赏识。在欧洲，又有几所学校开始复兴他的各种思想。只有鲁道夫·施泰纳的人类诡辩学会从未停止过对韵律舞蹈操的实践。

人类诡辩学家们经常推出一些话剧，其中主要是古典作品，尤其是歌德的作品。他们对文字和音乐，有自己的达尔克罗兹方式。然而，其原动力却不同于达尔克罗兹的。韵律舞蹈操希望“通过姿态和动作，去将文字和曲调的精神法则和属性”加以视觉化，“并且将它们提高到一个艺术经验的水准之上”。为了完成韵律舞蹈操的这种视

觉化语言，人们需要一种“思想意识”，这种意识则会在艺术上有助于实现潜藏于每个元音和辅音、每个音节和字词、每个语调和声音背后的东西。人类诡辩学家对终极意识的笃信向我们遥远地暗示了达尔克罗兹的努力：他努力促使我们更加接近自己内心深处，以及与世界的节奏性和谐的状态。

达尔克罗兹对于芭蕾舞剧来说，或许仅有肤浅的意义，但他在本世纪初却在唤醒动作意识方面起到了举足轻重的作用。他帮助许多富有创意的心灵和肉体准备好了超越他的方法，以及去探索各种艺术上的可能性之土壤。而他的所作所为并未将其过深地卷入舞蹈史的进化趋势之中。依莎多拉·邓肯这位在这个方向上的主要推动者之一走在了达尔克罗兹前面几年。但那些走在她后面之人，尤其是那些曾受益于她的精神指南的欧洲舞蹈家们，最初则是出自达尔克罗兹学校的。

他的贡献可以被描述成通过教学进行了开掘，而他一直是位教师。依莎多拉充其量只是在好奇心上有条不紊，但力求自我实现的感情冲动才是她生命的本质所在。她的脱颖而出为的是去“用姿态和动作揭示我生命的真实”，这是她在自传中说的；她还说过：“即使是发现一个绝对真实的动作，也要花费我多年的时间。”关于她站在镜子面前寻觅肉体释放一切内心精神的故事，似乎具有更多的象征性意义，而较少实用性价值。她蔑视了学院派的过去，将自己的力量用于研究动作来源，最后获得了全然的自由。

倘若将她的所作所为仅仅看做是舞蹈从往日的枷锁中解脱出来的话，那就错了。她的目标是要使人性得到解脱，而舞蹈则是达到这个目的的一种手段。她发现了那种

动作冲动之根，这就是对某种经验的自然反应。她笃信，肉体对感官的或感情的刺激产生的自发动作导致了最终的艺术性表现。进步的文明倾向于减轻和制止我们内心中的这种基本的和普遍的欲望。必须重新去有意识地运用这种能力，以便深化并拓宽整个生命的范畴。通过自发性，我们可以从那些金科玉律中重新获得自由。只有当我们有勇气去随心所欲地触摸生命之时，我们才更能意识到自己内心的力量。而只有我们真实的生命，才能抵抗那竭力要将我们无休止地抛入某种约定俗成的存在之中的种种力量。这些基本的概念属于依莎多拉关于生命与舞蹈的种种思想。她的肉体解释了自己对种种内心经验的意识。她不是创造出了现代舞，而是使它的诞生成为可能。

逃避、东方，以及露丝·圣-丹妮丝

既然在历史上不存在什么孤立的现象，我们就可以期待着其他舞蹈家也会带着自由自在和反对芭蕾风格的舞蹈作品同时登台。俄玛·邓肯（1897—1977）本是6位“小依莎多拉”之一，她曾宣称到，依莎多拉对有人模仿她的现象了如指掌。据说，她经常念叨着：“所有这些人都在与我的各种思想背道而驰！”但是，俄玛·邓肯关于达尔克罗兹和俄国芭蕾同属依莎多拉的模仿者之断言，则接近于滑稽可笑的边缘了。不错，她曾给米歇尔·福金留下过深刻的印象，但这是唯一重大的直接影响，历史对此已经给予了注意。当然，毫无疑问的是，她的大无畏精神在某种普遍的意义上，对当时的许多舞蹈家都产生过

激动人心的效果。

比如说莫德·阿伦（1883—1956）这位生于加拿大的舞蹈家和依莎多拉的同时代人吧，她的思想就与依莎多拉的思想具有惊人的相似。莫德想要复兴古希腊的舞蹈，常常是身着宽松的希腊长袍去赤脚而舞。她是一位训练有素的音乐家，但却是一位自学成材的舞蹈家。这是模仿呢，还是影响？这是概念的巧合呢，还是同步发生的？阿伦仅为自己的舞蹈使用了半古典或者古典的音乐，这是与依莎多拉共有的一种嗜好。在她的保留剧目中，有根据爱德华·格里格（1843—1907，挪威作曲家）的组曲《培尔·金特》、门德尔松（1809—1847，德国作曲家）的《春之歌》和肖邦（1810—1849，波兰作曲家）的《葬礼进行曲》编导的舞蹈作品。

当德国考古学家谢里曼（1822—1890）在特洛伊和迈锡尼的发掘导致复兴希腊的一切风靡世界之时，难道莫德·阿伦就无权也希望去复兴古希腊的舞蹈吗？阿伦将自己的中心设在维也纳这个当时世界的音乐中心。这个城市的议会大厦前面就矗立着一座帕拉斯·雅典娜的塑像，而大厦本身也是按照经过修饰的希腊风格于1883年建造的。不久之前，某种对一切中世纪事物的呼唤则表达了浪漫主义时代的逃避主义感情。但是到了19世纪的80和90年代，中世纪骑士的魅力无踪无影了。随着工业化的进程和对一个动荡不安的新时代的恐惧，对希腊—罗马的往日之理想化再次成了新浪漫主义时期的公开展示。公共建筑物和银行坐落在古希腊的坚实支柱之上，仿佛一根陶立克式（古希腊建筑风格中最古朴的一种）的，或爱奥尼亚式（柱头有涡卷形装饰）的，或科林斯式（有叶形装饰的钟状柱顶）的支柱，能够创造出一种安全感似

的。自文艺复兴以来，古典的作品得到了复兴和研究，但此刻，这些作品变成了教育的核心，并随着有组织前往这些古代遗迹的旅行而被商品化了。前往意大利进行辉煌的古典主义旅行的想法应运而生。像法国史学家莫里斯·埃马纽埃尔（生卒年不详）这样的人们，曾经从希腊的花瓶和浮雕中再造出动作的片断，将其与19世纪的希腊民间舞进行比较，并笃信自己真的重新发现了古希腊人的舞蹈。莫德·阿伦并不是非得模仿依莎多拉·邓肯不可，她只需简单地利用一下当时流行的时尚便足以了。

莫德·阿伦所跳的全部舞蹈都充满了强烈的戏剧性韵味。1903年，她在维也纳首次登台，表演的是根据理夏德·施特劳斯的音乐编导的《莎乐美幻影》。这个舞蹈拥有较多的哑剧成分，并且非常写实。在其最后的几个瞬间里，她以典型的格兰德·吉尼奥尔风格，将自己的嘴唇贴在了施洗约翰被砍下后面目狰狞的头颅之上。她的胸脯上松松垮垮地系着一件三角背心，而那飘动的裙子则似乎是透明的。《莎乐美》是她最有感染力的传达工具；她用它去震惊了观众。阿伦作为一位舞蹈家，远比邓肯容易接近得多，并且无论走到哪里都获得了成功；她可以说是走遍了世界各地，而她所走过的地方可是"神圣的依莎多拉"（这是德国人对她的称呼）从未到过的：中国、澳大利亚、新西兰、南非、印度、马来亚、南美和埃及。

历史不会比生活更公正，但却拥有自己的规则，去制约自己的决定。艺术家们的成就不是某位学校的教师能够划分出等级来的。历史记录下所发生的事情，然后将这些记录存档，以便使一代接一代的后继者能够随心所欲或根据需要去派上用场。1906年，当邓肯和阿伦已是声名显赫的舞蹈家时，露丝·圣-丹妮丝才开始于欧洲旅行演

出；她在自传《生命不息》中如此描述了阿伦：

> 当我在伦敦那个名不见经传的小斯卡拉剧院履行演出合同时，莫德·阿伦则在皇宫剧院为座无虚席的观众演出。她一跳就是数月，而等待着观看其演出的人们则排成了绵延数个街口的长队。当我听说依莎多拉·邓肯此前曾实际上是不加预告地溜进那座小小的约克公爵剧院，并且仅为稀稀拉拉的观众演出的消息时，禁不住想，“够了，这种对世界的讽刺”。两年的时间里，我由于工作太忙而一直没有机会去观看阿伦的演出，于是便冲向那个剧院，并买了一张票子……啊，讽刺，真是讽刺，我一面走出剧院一面这样想到；莫德·阿伦本应在国王们面前跳舞，并接受一份优厚的薪俸的，然而，她或者她的任何继承人对舞蹈的纯粹精神，都不过是发出一声微弱的共鸣罢了。

露丝·圣-丹妮丝似乎做出了自己的决定，而历史也似乎是同样。

“回首往事，人的整个一生似乎只是灵魂那未完成戏剧中伟大的第一幕”，这是圣-丹妮丝那《生命不息》故事中的关键语句之一。她扪心自问到：“当露西·丹妮丝被大卫·贝拉斯科当做圣徒，并受之有愧地得到圣徒的身份时，我，这个不朽的和精髓的我在哪里呢，它正在围绕着世界而舞吗？”

她曾创造出过这样一个传奇故事：她最初涉足舞蹈是由于作为戏剧演员随大卫·贝拉斯科的剧团于纽约州

的布法罗演出时，偶然间在一张香烟广告上目睹了埃及神话中的生殖女神爱西丝。最佳的童话故事具有一种显而易见的寓意，这种寓意不必是直言不讳的，而是深藏在各自的象征性之中，并且稍有刺激便会复活起来。实际上，在她苏醒的时间里，总有一个捉摸不定的梦幻萦绕于身旁，并且将她那“精髓的我”推到现实的镜子面前，直到那张香烟广告出现，才阻止了她那些幻觉毫无目标地流动。这件事的发生就像一次挑战抛到了她的身上，照亮了她的内心世界——用她的话来说——并且突然间像鲜花怒放一样。早在她于贝拉斯科的剧团供职时，就意识到了自己所表演角色的空虚，并同时感到了一种对新经验的渴望。这种渴望恰好与她突然对佛教发生兴趣的情形吻合起来。她这样写到，“毫无疑问，我不知不觉地做好了准备，去迅速地走向了这样一个瞬间：我所有的困惑都得到了澄清，我所有的能量都变成了一个耀眼的焦点。”

她在当时明显尚未意识到的东西则是来自外部的各种影响，而这些影响始终不停地为其内心的彻悟增添着光彩。由于马修·加尔布雷思·佩里船长（1794—1858，美国水手，首次打开日本大门者）于1853年迫使日本向西方世界敞开了大门，欧洲和美国的艺术家们在精美异常的日本绘画和印刷品面前大惊失色；到了上世纪末，这些东西对西方文化发生了越来越多的影响。

尤其是在20世纪的第一个10年中，欧洲沉溺在对一切东方事物的二手经验之中，而这正是另外一种逃避现实的方式。从历史的观点出发，大卫·贝拉斯科上演于1900年的戏剧《蝴蝶夫人》自1904年开始，就藉着贾科莫·普契尼（1858—1924，意大利歌剧作曲家）的歌剧版本，走红于各个歌剧院。露丝·圣-丹妮丝对此一定了如指

掌。这一定是个拥有着一千零一部东方题材书籍的时代，而这些书籍则塞满了各个书店。东方的吸引力也由东方的诗人们拟人化了。孟加拉诗人罗宾特罗纳特·泰戈尔（1861—1941，印度诗人、作家和教育家，现代民族文学的奠基人）便是本世纪初的成功者之一。他的主要著作被翻译成了所有的欧洲语言。其特征是微妙的抒情意味、颂扬了生命和宇宙的优美、虔诚地笃信上帝和简练。他的生活与作品一定与圣-丹妮丝一样，落到了肥沃的土壤之中。他的散文听起来就像诗歌，而他的诗歌形象则像一张用细腻的幻想编织成的地毯。他的文字对于那些痛苦地感受到某种危险的文明和进步之压力的人们来说，就像又一座充满希望和遥远之美的灯塔。

露丝·圣-丹妮丝在谈到自己于伦敦斯卡拉剧院首次大获成功时，曾说过她本人尝试过一个日本舞蹈。实际上，这只是选自拉夫卡迪奥·赫恩（1850—1904，祖籍欧美的作家，后归化为日本公民）的一个爱情故事中的某个片断，而她当时正好陷入了他的魔力之中不可自拔。这个舞蹈的名字叫作《古代日本的舞女》。拉夫卡迪奥·赫恩曾离开美国前往日本，并在那里娶了一位高门第的女士为妻，并于1904年逝世于此。他仅仅是迷恋于东方并且不可自拔的若干作家之一。身为美国人的赫恩在其撰写于19世纪90年代的大部分故事中，都展现出一个理想化了的日本。赫恩这位多面体的人物还具有一种哲学性的倾向，并曾尽力去追溯佛教的“羯磨”（即因果报应）观念与根据当时最新科学进步得出的遗传作用之间的关系。他翻译过几部书籍——其中包括皮埃尔·洛蒂（1850—1923，法国小说家，曾任海军军官，到过亚洲和非洲）的几部书籍，而洛蒂则是另一位颇受欢迎的异国情

调小说的作家。

作为一位海军军官，洛蒂曾有幸对许多遥远的国度和民族有过亲身的经验。他的小说表达了人们逃避当时现实的需要。然而，要将他排除在异国情调和冒险经历的大手笔作家之外是不公正的。当洛蒂将爱情看作是逃避对死亡的恐惧，以及对肉体快感的转瞬即逝感到绝望之时，他的哲学则多少能使人想起施尼茨勒（1862—1931，奥地利剧作家和小说家）的观点来。他的故事中淡淡地表现出了一种对人性的深深同情，但在讲述故事的高超技巧之外，他还触及到了20世纪的种种疑虑和固执——寻求从精神困惑、性爱紧张与反抗过去和常规中得到解脱。他期待着存在主义那种虚无的感觉，并且陶醉于非理性主义和对未知的疯狂之中。

在弘扬原始生活和异教徒爱情的过程中，洛蒂踏上了与保罗·高更（1848—1903，法国后期印象派画家）相同的波长。在尽力逃避其现实的过程中，这些艺术家们首先找到的是那种全然孤独的感觉，而失去的则是那种属于最为地道的浪漫主义风格的感觉。高更的整个生活和工作都是在反抗那种无聊的资产阶级文明中毁灭灵魂的实利主义。1891年，他给斯特林堡（1849—1912，瑞典作家和戏剧家）写信说："你深受你那个文明之苦。野蛮对我来说，则是一种青春的焕发。"高更比勃拉克（1882—1967，法国画家）们和毕加索（1881—1973，西班牙画家）们、柯柯什卡（奥地利画家和戏剧家）们和克莱（1879—1940，德国表现派画家，原籍瑞士）们领先了几年，这些画家们的艺术意在骚扰并向其同时代的人们提出挑战，用克莱的话说，他们想"被看作是新生的婴儿"，"对绘画一窍不通，完全没有冲动，几乎处在一种原初的

状态之中”。

这种艺术家回到艺术的发端处，以便找到表现内心深处自我的方式之需要恰好就是那种与驱使依莎多拉·邓肯和露丝·圣-丹妮丝去以相同的方式创造，或者说不得不去创造的相同的无意识过程。这些作家们和画家们为相同的动力所驱使，而这种动力也驱使许多现代舞蹈家找到了自己的表现方式。当高更要求“一种理性的和坦率的结构回到发端之处”时，听起来就像是号角在召唤着一个新世纪的到来。高更非常厌恶欧洲及其文明。他从中逃了出来——他于 1903 年死于太平洋上的马克萨斯群岛——其标志不仅是对一种伟大梦幻的全然实现，而且还有痛苦和绝望。

许多艺术家都可能拿到了走向伟大的护照，但只有为数不多者敢于去奔此行。而在上个世纪末，则有许多艺术家们都斗胆踏上了征程，其中包括露丝·圣-丹妮丝，她从未感到自己拥有着一种事业，而是感觉到自己拥有着一种使命。她称自己为一位自行任命的女先知。那么，她的预言是什么呢？在她看来，舞蹈家的伟大使命就是去超越人类；舞蹈的最高功能就是去使人们超越自己的平庸。她的种种思想具有一种东方的精神。我们如此轻易地忘却了近东和远东曾赐予过我们伟大的道德先知们：摩西、耶稣、佛陀、穆哈默德和孔子。当露丝·圣-丹妮丝逃避到了东方之时，她随身携带了《圣经》。她将道家学说和道的观念与耶稣在山上和客西马尼（《新约圣经》中的地名，耶路撒冷附近的花园和耶稣遇难处）的训教融为了一体。

同邓肯和富勒一样，她也是一位自学成材的舞蹈家。她承认自己仅上过 3 堂芭蕾课，并且仅懂得 5 个基本位置中的 3 个。然而，艺术活跃在她的身上。此外，她还天生



66. 露丝·圣-丹妮丝（1879—1968，美国现代舞蹈家和“美国现代舞之母”）1904 年表演的舞蹈《拉达》。（作者供稿）

丽质，并且早在她的第一个舞蹈《拉达》中就身着异国情调的服装，舞于异国情调的布景之中，可谓美不堪言。身为拉达女神，她从深深的静思中站起身来，表现了人类生存的肉体快感。但是，她很快就意识到了肉体的快感是多么地无聊而有害，于是乎，便又回到了自己那神秘莫测的静思状态中去了（这就好像是施尼茨勒或洛蒂为她撰写的剧本一样）。她的这种剧情发展具有简单却有机的逻辑，并且流动成了一种丰碑式的姿态。对于她的身体来说，一个走步的节奏力量就能成为一种驱动性的动机。即使是她那些姿态中的静止瞬间，也一定激起了某种奇异的快感，如果不是肉体的快感的话。人们目睹她时，用不着理解或在乎任何彼界的内涵，便能成为她的俘虏。

有些人的确接受了她的预言。其中包括奥地利诗人和戏剧家胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔（1874—1929），他追求欣赏生活中的更高价值，反对人类对那些激情的徒劳的重视，而这些价值尽管对于 90 年代的美学家们和享乐主义者们来说极其珍贵。

诗人哲学家们与舞蹈

从 1906 年末到 1909 年，露丝·圣-丹妮丝在德国和奥地利跳了两年舞，她在观众中间找到了比欧洲其他任何地方都要深刻的理解和欣赏。巴黎，甚至伦敦，都只关心芭蕾。在德国——除了 18 世纪 60 年代斯图加特那豪华的插舞之外——芭蕾从未真正地扎下根来。因此，德国人对由像富勒、邓肯和圣-丹妮丝那样的艺术家们提供的全新的舞蹈经验要开放得多。早在露丝·圣-丹妮丝来到柏

林的两年前，邓肯就已在德国声名显赫了，而圣-丹妮丝曾怀疑，德国人对她的舞蹈方式的喜爱是否会像对邓肯的那样。她后来才发现，德国人的精神是哲学性的和严肃性的，并且以一种深刻的分析性方式同新型艺术家们的启示相吻合，他们寻求的是原因和理由，而其他人则仅仅满足于效果。

她的这种断言是公正的，因为在本世纪的前30年中，操德语民族的文化已不再处于法国人成就的阴影之下了，而在希特勒上台之前，则成为20世纪20年代的独一无二者。在相似于两位美国（洲）先驱——如果加上莫德·阿伦的话，就是三位——的经验中，她高兴地发现了学识渊博者们的兴趣，而不仅仅是渴望娱乐的剧场观众们满怀激情的承认。哈里·凯斯勒伯爵这位热情的艺术赞助人将露丝·圣-丹妮丝介绍给了其他一些艺术赞助者们，而他们则使她熟悉了胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔，而霍氏在当时已是德语中一位颇受尊重的作家了。她在自传中写到，他对她的"寺庙"舞蹈之评论不仅给了继续走自己的路所必需的勇气，而且他的性格也"在我这已经冬眠的感情状态中，刺激出了一种奇异的美来"。

那年她26岁，并且要比依莎多拉美貌得多。霍夫曼斯塔尔只大她6岁，但却已是一位非常成熟的男人和艺术家了，并且早在16岁时就已作为一位发人深醒的作家和形式完整的诗人而名声鼎沸了。他是自己那个时代的典型产物，也是颓废堕落和过分雕琢的继承人，而露丝·圣-丹妮丝则是印度禁欲主义在新世界的翻版。他们两位以其各自的方式，成为对生命的极限和优美的梦幻者。

在霍夫曼斯塔尔的日记中，我们发现了一条记录，时间是1907年元月17日，他在其中提到了她在体现各种艺

术趣味的问题之中，以及在日常的经验之中，那令人难以忘怀的特殊品质。她的敏感和智慧在他的眼睛里，包括了一个带着感情去思考之人的基本态度。而在她那尚未发表的笔记中，她则将他描画成了这样一位出类拔萃的男子汉，他在其智慧之光中，无时无刻并忠贞不二地向着美，放射着思想与感情的光芒。

他两次写到过对她演出的印象，其中有一次写成了一篇很长的论文。他被她那神秘而奇异的表演所打动，而她的表演既不佯装要具有人种学的属性，也不想借助于轰动一时的手段。他强调了欧洲人的想象力可以怎样地充盈着亚细亚人的美之经验。“我感到，这里有某种东西就像火焰一样，穿透了真实和美感的东西……”，将舞蹈当做火焰这样的隐喻一再出现在当时作家们的笔下。霍夫曼斯塔尔发现，她“以完全不同寻常的眼睛”，去观察东方的那些不朽之物，而东方的梦幻则在她那“令人难以忘怀的姿态中”，得到了优美的反映。

在《时代》杂志上，霍夫曼斯塔尔写过一个长篇的论文来描述露丝·圣-丹妮丝的舞台视觉化。舞台上是一个印度寺庙中半明半暗的内景，香烟袅袅，锣声铛铛，朦朦胧胧中，几位僧人隐隐可见，完成着他们的祭祀仪式。蓝色的灯光聚集在以佛陀姿态坐在那里的女神身上：

> 她心中毫无骚乱；她眼睛睁开着，但眼睫毛却一动也不动。某种难言的力量将她的整个身体聚集成了一个整体。这个场面整整持续了一分钟，但人们却期望继续目睹这静态中的形象。它一点也不像那种由人来模仿的塑像。其中没有勉为其难的、矫揉造作的僵硬，而只有某种内

在的精神必需。

由他的眼睛加以保存的这些形象立即与此前的经验联系了起来。他发现了一种神秘的微笑出现在这位舞蹈家的脸上，仿佛是从“她那一动也不动的眼睛”里放射出来的。这微笑使他想起了佛陀的微笑，“一种不属于人寰的微笑，一种并非女性化的微笑”。这微笑还使他想起了达·芬奇绘画中那种琢磨不透的微笑。当露丝·圣-丹妮丝开始跳舞时，她那缓慢而有节制的动作就像爪哇和柬埔寨舞蹈家们的动作那样，这些舞蹈家曾于1889年首次来过欧洲：

> 如同罗丹所说，所有东方舞蹈追求的当然就是这种相同的东西：舞蹈，就是这种舞蹈，人体的无声音乐：无休无止的和真正意义的动作那富有节奏性的流动。

霍夫曼斯塔尔的评论文章对于露丝·圣-丹妮丝来说，成了一张毕业证，她可以拿着它骄傲地回到美国去了。而事实上，当时的美国艺术家们的确不得不先得到欧洲观众和批评家们的认可，然后才能得到其祖国的承认。

除了东方的主题之外，《圣经》的故事则最为接近于她的心灵。舞蹈着的莎乐美就是一个经常出现的题材，正好适合于那个“世界的末日”，因此对于她来说，是个再好不过的选择了。露丝·圣-丹妮丝的这种审美感情一定遭到了奥斯卡·王尔德关于莎乐美概念的反对，而莫德·阿伦当时颇为流行的版本也一定曾使她倒胃口。莎乐美的题材曾使许多雕塑家和画家们着迷过，尤其是在

中世纪，当人们对一切肆无忌惮和想入非非的人类激情深为理解之时，就更是如此了。圣-丹妮丝心目中的莎乐美接近于《圣经》中的概念，一点也没有反映出当时的那些堕落玩艺儿。霍夫曼斯塔尔曾为她搞过一个这样的剧本，但这些计划未能得到完成。在给维也纳一位作家朋友以及圣-丹妮丝的多封信函中，霍氏曾提到过自己对这个题材的兴趣；然而，有些详谈过这个舞蹈的信函却丢失了。在他的构思中，强烈的自爱无疑是一条中心线索。他曾这样写到："她那最为微妙和自给自足的自我中心主义之条件意味着，她试图去利用一切东西，而整个生命感都集中到了她的身上。"一篇写作于当时，但却在他死后才发现的草稿表明了，他是如何为她去想象这个舞蹈的：

《莎　乐　美》

四肢的每一个部位都得到了检验，佯装享受着四肢的自身和谐。一切在此都要发挥作用，而所有的活动范围和自然形态都被这个过程耗费殆尽。这个姿态被看作是生命的极致。

在一尊偶像面前，在其致人于死地的双眼之下，心满意足和得意洋洋都变成了痛苦。这尊偶像拼命地向上盘旋，以便变得谦恭揖让些。恐惧的幽灵，整个世界都集中在这尊偶像的身上。夜曲般的气氛和味道。一柄火把上的烈焰正在熄灭，给地面留下了一个阴影。

凯斯勒伯爵和露丝·圣-丹妮丝在德国的其他崇拜者们提出要在魏玛为她建造一座剧院，而除了这种新舞蹈之外，这座剧院同时还可作为音乐、雕塑和绘画的园地。

然而，这位舞蹈家深受思念美国情绪的折磨，无法眼睁睁地看着自己去签订一个为期五年的合同。倘若她作出了肯定性的决断，那么就不会有丹妮丝—肖恩舞蹈学校和舞蹈团了，而胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔和他的朋友们就会有一个地方，来如愿以偿地开展他的剧场活动了。

圣-丹妮丝与霍夫曼斯塔尔之间的合作，对于舞蹈和文学的意义在这两位艺术家生涯的那个时刻，成了无益的空想。但是，我们知道霍夫曼斯塔尔对舞蹈的酷爱程度达到了神魂颠倒的地步，而舞蹈对他来说是一种绝对无法在文字中找到替代物的抒情性和戏剧性兼而有之的经验。他觉得，每个姿态都包含了舞蹈的核心成分，而在他的论文《论哑剧》中，他则强调了姿态在舞台上的重要性。他还将自己的信念注入了自己的实践。比如说，在他为理夏德·施特劳斯的歌剧《埃莱克特拉》创作的剧本中，他让埃莱克特拉跳着一个不吉利的舞蹈，去围绕着另一位希腊神话人物埃癸斯托斯旋转。埃癸斯托斯问她："你为什么围着我旋转?"霍夫曼斯塔尔笃信，在某些特殊的时刻，具有表现力的动作是唯一能够传达戏剧性经验的手段。当阿伽门农的死得到报复之时，这位诗人则令埃莱克特拉走起舞步来，而他的舞台导演剧本这样写到："她像酒神那样，抱着自己的头颅向后甩动。她提起双膝，伸展双臂，这是个难以描述的舞蹈，她在其中向前冲去。"这个舞蹈是难以描述的，因为人类凯旋的种种感情是难以表达的。霍夫曼斯塔尔感到，人们在高兴时所能做的一切便是默默地跳舞。

霍夫曼斯塔尔竭力通过象征，去揭开生命的秘密，去重新创造出生命的美来。在精神上颇为接近的还有另外

一位德国诗人叫莱纳·玛丽·里尔克（1875—1926，奥地利象征主义诗人），他的名气起始于19世纪末，而对于他来说，艺术与生活是可以相互替换的经验。他在给图尔恩和塔克西斯的公主写的一封信中说："……我必须为尼金斯基这位俄国舞蹈家做点儿什么……可以这么说，对一首诗必须先加以吸收，然后才能用舞蹈跳出来。"他并不把诗歌当做是能够诉诸于舞蹈的东西，而是认为，应该把诗歌变成舞蹈。

里尔克也被亚里山大·萨哈洛夫（1886—1963，俄国舞蹈表演家和教育家）及其妻子克洛西尔德深深打动，这对舞蹈夫妻的作品发表会于本世纪初曾在欧洲和南美洲大红大紫，但如今已被人们所遗忘。他们在这些表演会上的舞蹈中，发展出了一种个人的风格，并以一个混合词自称作是"抽象哑剧"。评论家们坚持认为，他们的舞蹈作品对程式化的题材，尤其是对那些文艺复兴时期颇受欢迎的题材，照旧充满了感情。萨哈洛夫在1911年，也就是在德国表现主义舞蹈诞生的前两年，开始为人们所知晓。里尔克称萨哈洛夫为"舞蹈的诗人"，并将他的舞蹈解释为"自由动作的音乐"。由于音乐在当时取得了举足轻重的地位，里尔克也赞成理性的合唱，并且在舞蹈中目睹着音乐的视觉形式得到了体现。

里尔克对柬埔寨舞蹈女演员们的描画充满了描述性和生动性。在这些"纤细而娇小的舞蹈演员"身上，最使他着迷的要算她们的手了，这使他想起了佛陀的手，因为惟有佛陀的手才懂得"怎样去入睡……怎样去盘腿打坐，并且静静地一坐就是几百年"。他在出任罗丹的秘书时，曾就人的手撰写过一篇具有抒情意味和灵感的习作。从此以后，人手的表现力，无论是雕琢在石头之中，还是充

分觉醒于对那些内心深处种种感情的表现之中——尤其是舞蹈演员那舞动之中的手——都为他的想象点燃了熊熊的烈火。

即使是这个题材并未卷入舞蹈，我们也在里尔克的诗化语言中，通过各种形象的循环往复，发现了那些能够辨认出来的节律样式。文字语言的声音常常模仿一个循环或者一首进行曲，而人们很容易在他的诗歌或散文中，窥探出一种刻意形成的韵律。他的某些文字序列传达出了语句从收缩流向放松的那种感觉。运动与变化是他整个诗歌作品中的关键概念。里尔克在《对话》中说，“舞蹈家们进行了视觉化的工作，但却没有对自己进行解释”，而在拜读他的大部分诗歌过程中，我常常被这位诗人的文字语言功力所感动，他也并未对自己进行解释，便进行了视觉化的工作。

像霍夫曼斯塔尔和里尔克这样的诗人们，是注定要被来自东方的舞蹈家们以及舞蹈本身的那种“彼岸”性所吸引的，因为对他们来说，艺术的本质和惊人之处就是包容在奇迹之中，就是包容在某种迷人却遥远之物那转瞬即逝的姿态之中的。

当浪漫主义热潮耗尽了其创造性的力量之后，许多作家都尽力去赋予芭蕾舞剧，以某种文字的内容和文学的营养，并且以一种新型的审美意识领悟了这种艺术形式。仿佛是这些知识渊博的诗人们感觉到了对舞蹈进行哲学性的慎思，或者诗歌式的结语之需要一样。舞蹈由于其在诸艺术中转瞬即逝的特征，而从未得到过知识分子们的足够重视和支持，因此一直被贬低在一种灰姑娘式的生存状态之中。舞蹈家与其肉体、心与身的不可分割特

性给了知识分子们要么表现，要么压抑某种不屑于将舞蹈当做艺术形式的感情以借口，这种说法是否能够站得住脚呢？

当剧场舞蹈陷入严重低潮之时，交际舞却活得舒舒服服。它还从新世界的拉格泰姆那新奇的切分节奏和变换重音中，第一次输入了新的浪潮。对拉格泰姆的热烈接受表明了另一次解放行动的开始，人们要从和谐的音乐桎梏中得到自由。随着拉格泰姆的疯狂，欧洲兴高采烈地接受了各种美洲交际舞那源源不断的流入：早在19世纪90年代的巴西玛希谢舞；大约在上个世纪末的一步舞和土耳其快步舞，以及1903年的步态舞。这也是欧洲迷恋于遥远之物，以及逃避其自身环境的需要之一部分。

作为音乐厅和舞厅中那些狂想式舞蹈的一件轶闻趣事，我们发现了诗人哲学家们对舞蹈的强烈兴趣，这种现象如同在其他一切艺术中那样，与对舞蹈那新奇而整体的重新定向同步发生。这些舞蹈家们将舞蹈用作了开掘新型诗意领域的手段，因为舞蹈和诗歌两者在模式和表现情调上共享着某种基本的东西。他们最强烈的动感存在于各自的暗示性之中，而通过这种暗示性，我们各种感情的神秘世界能够比较容易地得到揭示，而借助于任何直接了当的陈述，或者实事求是的描述是无济于事的。

当斯特凡那·马拉美（1842—1898，法国诗人，象征派代表人物）仿佛在从梦境或沉思中醒来似地说到，“美是孤独地存在的，而它仅有一种完美的表现，这就是诗歌”时，我们好像听到了戈捷的声音。1873年，在纪念戈捷的活动中，马拉美于《悼词》中将诗歌弘扬成了重新创造伊甸园的象征性手段。马拉美想要诗歌从音乐中重新捕捉那种召唤力和暗示性的魔力，而不放弃一寸文字语

言那简单明了的功能。他试图撰写一本书，而无知和经验在其中都能反映出他对美的发展之观念。当他在巴黎定居下来后，便打算来做这件事情，并因此熟悉了芭蕾舞剧。1885 年 11 月 10 日，他在一封给保罗·魏尔伦(1844—1896，法国诗人和象征派代表人物)的信中写到，他在各门类艺术中的两大激情便是去看芭蕾舞剧，去听管风琴演奏。

戈捷和朱尔斯·勒梅特尔(1853—1914，法国文学批评家)当时都在为日报撰文，并以此为生。因此，他们无法像马拉美或保罗·瓦莱里(1871—1945，法国诗人和专栏作家)那样，对一个主题进行深入细致的思考。戈捷和勒梅特尔两人对舞蹈所采取的哲学式和诗歌式的态度，是服从于功利主义影响的(戈捷听到这种看法一定会非常愤怒)，服从于报纸的各种商业性兴趣、政治形势和公众意见的。马拉美则处于一种不同的地位之上。他是靠教英语，而不是作记者为生的。尽管新闻没有将他赶出大门，但却当然是与他的思维和写作方式背道而驰的。

与戈捷相比，他很少到剧场去——尽管他认为剧场具有极大的重要性——而只是偶尔在芭蕾舞剧演出时到场。他不相信当时的舞台及其创造难以忘怀作品的能力。有时候，马拉美也写一些评论文章：也就是说，他发展了自己那诗化的哲学思想，并将舞蹈演员的演出当做自己的起点，比如说他曾就洛伊·富勒或芭蕾女演员拉·科尔纳尔巴(生卒年不详)撰写过文章。

对马拉美来说，舞蹈从不是真实，而“仅是”对某种真实事物所进行的“神秘而神圣的解释”。他将芭蕾舞剧看作是一种象征性的艺术，并希望通过“某种无名的、非人的、闪光的一瞥去观看纯粹性”，以便取代芭蕾女演员

的概念。他将舞蹈家想象成了一种否认肉体的现象，这种肉体允许我们完全忘却肉体的存在，然而，舞蹈演员随着一种变化与另一种变化的联接，便能更新自己——作为一个舞蹈中的形象，而非作为一个跳舞的女性。尽管双腿变得有形可见，但在马拉美看来，这两条腿绝不是某个舞蹈演员的腿，而是舞蹈演员用来刺激某种思想的基本工具，跳舞本身则在使舞蹈演员从女性变成隐喻的非人性的过程中，变成了一种理想化的过程。

马拉美还要求剧场观众将这种“纯粹性的”观念，当做在任何艺术品中观看其存在本质的前提，而按照戈捷和勒梅特尔的原则和实践来说，其本质则不仅是它的内涵，而且也不仅是观舞时在视觉上的和感情上的快感。但这就阻挡了一个变成非人化观众的过程，而观众在观舞时必须学会穿透并且超越舞蹈，以便去吸收并反映出舞蹈演员所创造的东西，而这种东西在最终的分析中，将会变成“各种思想之理想的联姻”。马拉美将芭蕾舞剧当做是“对诗歌所进行的造型性处理”，而诗歌是用象征来诉诸于我们的，其目标则是纯粹的表现性。芭蕾舞剧将真实变成了一个梦幻世界。舞蹈家是一个独立的存在，“那巨大的存在退缩到一切可能的生命之后”，只剩下一半人性，因为她仅是一个无声的象征。如果舞蹈家是一个象征，她在马拉美的想象中，就是一种理想化了的象征，而他则对她的肉体存在给予了极少的重视。他所极力呼吁的是废除人性的和感情的种种因素，因为他感到这些东西混淆了视线。

保罗·瓦莱里也意识到了舞蹈艺术的雕塑美，并至少是部分地否定了在舞蹈演员身上看到了女性。当他宣称“女性的她根本不存在”，“她是一件没有肉体的东西”，

以及只有当她停止跳舞时才回到自己的女性特征之中时，就像是在对马拉美的言论发出共鸣一样。瓦莱里承认自己曾作过马拉美的门徒。尽管瓦莱里的诗歌和散文中点缀着舞蹈与舞蹈演员的明喻，他在撰写自己那篇学识渊博的专论《灵魂与舞蹈》时，还是有过踌躇的，因为他承认说，马拉美已经穷尽了这个主题。但当他追溯马拉美的踪迹时，却实际上超越了自己导师的种种思考。瓦莱里既未像戈捷那样，将女性肉体的雕塑美看作是将肉体变成艺术的赞歌，也未像马拉美那样，在舞蹈演员身上目睹到某种全然非人性化的体态和灵性化了的隐喻。瓦莱里回到了开端，向柏拉图质疑诸艺术的正当要求，并将这些艺术的地位当做是避难所，以暗示其应该得到这种地位。

他禁不住将诗歌与舞蹈进行了比较，并发现两者都是“无有终结的行为”。转瞬即逝的感觉相同，堕入有意义的虚无则是两者所共有的特征。绝不能将动作与生命分离开来，因为用帕斯卡（1623--1662，法国数学家、物理学家、哲学家和散文作家）的话来说，全然的静止便是死亡。动作和节奏是“真实中最真实的东西”，舞蹈是存在中的一种特殊瞬间，而这种瞬间是在欢乐的陶醉中取得的。瓦莱里三番五次地回到了这些明喻上来，比如“生命就是一位跳着舞的女性，倘若她能够追随着自己的大跳跃入空中，便常常会像神那样中止一位女性的身份”。

瓦莱里将舞蹈看作是陶醉，而将舞蹈家看作是陶醉于其中者，她能够将他人卷入自己的陶醉之中。他让苏格拉底这位自己专论中的中心人物说，“在一切陶醉之中，最为崇高的，也是令人百看不厌的，就是对动作的陶醉。我们的行为，尤其是那些将我们的肉体发动起来的行为，可以将我们抛入一个希奇古怪的和令人肃然起敬的状态

之中。”瓦莱里在让苏格拉底对舞蹈家作出狂想时，或许还记得洛伊·富勒：

> 她看上去生活在某种可比作火焰的成分中，某种高度微妙的音乐和动作的精髓中，并且吸入了用之不尽的能量，这使她活得多么轻松……啊，火焰！生命啊多么地神圣！但火焰如果不是这瞬间本身的话，又是什么呢？

瓦莱里将所谓“人们必须敢于生活”的格言等同于一切玄学的沉思，而在给予马拉美那纯粹灵性化的舞蹈家形象以应有的承认之后，他也在舞蹈演员身上再次找到了人的存在。她（指舞蹈女演员）不再仅是个象征了，而且还是一种跳着舞的真实。他没有去轻视这样一个事实：正是这个肉体变为火焰的过程，通过许多小时艰苦而精确的劳动，才完成了舞蹈的高难技巧，征服了地心的吸引力，并且一跃便无影无踪了。

由于在他的眼中，舞蹈演员是一种波浪，“庆祝着虚与实的神秘莫测”，因为舞蹈就是最纯粹意义上的动作和行为，所以，它又是许多不同的东西，而且还与这些诗人哲学家们非常一致。他们或许要尽力用自己想象的美酒，去捕捉舞蹈的内涵和本质，但分析到最后，舞蹈美之谜和舞蹈存在的秘密似乎要去蔑视文字语言的表达。因为，你无法仅仅通过大脑懂得舞蹈，你必须用自己的心灵去目睹它。

既然动作是男人和女人们的根本所在，它的艺术表现就成为传达诗人的大脑，尤其是传达那逃进想象的真

实这个世界、这个最为隐秘的自我领域中的大脑之现成的工具。诗人哲学家们以其飞翔的思想在新世纪中名声鼎沸。他们一面剥去芭蕾女演员那活生生的真实，一面找到了某种直觉的真实。

这些诗人哲学家们的个人心态中，有着巨大的相似性。他们所共有的特点是，都将舞蹈演员当做是女性，仿佛她是唯一跳舞之人似的。他们将这种看法当做事实来加以接受，并且从不质问或怀疑。毫无疑问，他们是那个女性舞蹈演员的形象占绝对统治地位时期的继承人。在浪漫主义者那误入歧途的大脑中，女性、大地母亲、不屈不挠的形象，与男性那狩猎、战斗、梦幻的面貌相比，成了一种幻影和飘飘欲仙的精髓。然而，在几十年之后对她进行非人化的过程中，在剥去其真实性的过程中，她却因为不朽，因为生命奇迹的容器，以及万事万物那直觉性的起源，而再次变得更加真实了。

19 世纪 30 年代的浪漫主义者们需要那种不可企及的理想人物，去支撑其关于兰花或歌德关于不朽女性的观念梦幻，其创作的原则将浮世德描述进了那高高在上的纯粹王国之中，去实现人的完善。在使舞蹈演员身上的女性特征完全丧失殆尽的过程中，这些新浪漫主义者们放弃了自己的梦幻，并且面对着男性所创造的真实，以承认男性的失败来终结了上个世纪。借用克尔恺郭尔（1813—1855，丹麦哲学家）的话来说，他们变成了百依百顺的骑士。他们使得“世界的末日”精神完美起来，并在许多方面使其存活到 20 世纪的 20 年代。

无论是弗里德里希·尼采，还是马丁·布贝尔（1876—1965，犹太神学家和存在主义哲学家），都不曾过分固执地将芭蕾女演员当做舞蹈的工具和代表。尼采曾

竭力通过酒神的"生命契约"，去克服男性身上那种世俗气息浓郁的沉重。他热情奔放地召唤着去征服地心引力，因为"魔鬼就是地心引力的幽灵"，并且还要去力争作更高品种的人类，他称之为超人。他构想出了男性之外的舞蹈演员和上帝，而这个思想则是在他那句名言"我只能相信那位懂得怎样跳舞的上帝"中积累而成的。

马丁·布贝尔是在男性身上去寻找舞蹈演员的。他认为，原始民族的舞蹈具有着游戏性和表现性的姿态，并在尼金斯基那新型的、"获得解放的"精神之中得到了复苏。布贝尔欣赏原始民族的肉体中那种游戏性和表现性。他在回忆尼金斯基的动作时，曾这样写到：

> ……那游戏性和表现性的姿态变成了人类生存——即肉体的自我享乐及其精神特征——的一个组成部分……他那舞蹈着的肉体立即变成了全然的自我，并且立即全然地沉浸在了精神之中。他的身段中包容了游戏性的姿态和表现性的姿态，但是两者统统得到了变形。
>
> 游戏就是因可能性而产生的狂喜。

布贝尔此前曾经读到了关于尼金斯基患病的消息，并在其全然的哲学性回顾中，目睹了这位舞蹈家再次舞动于自己的面前。他当时不会知道尼金斯基还有一本《日记》，他不会想象到尼金斯基正穿过丛林，越过恩加丁的群山，抓住树木不放，用一副疯狂的大脑指挥自己的舌头，向这些树木诉说，并通过这些树木去向上帝诉说。布贝尔不会知道，就在那个不朽的夜晚吞没了这位舞蹈家之前的那些一半清醒一半糊涂的瞬间中，他在自己的《日

记》上签了这样的名字：上帝和尼金斯基。

在此之前，另一位天才也曾穿过那恩加丁的丛林和山谷，他否认上帝并且告诫人类要去超越自己，以便成为超人，而这个概念遭到了希特勒的故意曲解和疯狂歪曲。弗里德里希·尼采认为，为了超越自身的平庸，人类需要那种内心的轻盈，而这种轻盈恰好就是舞蹈家的那种轻盈。既然即使是"最糟糕的家伙也长了两条善舞的腿"，尼采的《查拉图斯特拉如是说》就如此宣称到：

> ……让我们赞美暴风雨那狂躁、快乐、自由的精神吧，这暴风雨脚踏着恐惧和苦恼而舞，如同脚踏着草地一样！你们这些更高层次的人儿啊，你们中间最糟糕的事情便是，谁也没有学会跳舞，然而，你们本应去跳舞的啊——跳着舞去超越自己！倘若失败了又有什么关系！

当尼采于1900年逝世时，一个世纪便宣告结束，而随之消亡的还有那个延续了400年之久的时代。奇怪的是，上个世纪末的一位比较重要的哲学家，会象征性地将舞蹈想象成人类的救星。他的《查拉图斯特拉如是说》宣称："然而，宁愿糊里糊涂地欢乐，也不愿糊里糊涂地不幸；宁愿步履蹒跚地跳舞，也不愿一瘸一拐地步行。"

尼采很清楚，他的生命连接了两个时代。在《伊塞人》中，我们读到："除了身为堕落者之外，我还是其背道而驰者。"

到此为止，一个世界已经寿终正寝。然而，没有另外一种复兴，便没有死亡。

第七章

论我们这个时代的文化危机



一切艺术都是其时代的产物，因此会反映出历史的不断变化。19 世纪时，艺术依然是受到社会上大部分人欢迎的。艺术家们的“交流”是清晰易懂的。即使是那些初而对浪漫主义的感情爆发，继而对自然主义者和写实主义者们的抨击感到不安者，也依然能够将其当做不可避免的生活游戏来加以接受，而他们还懂得怎样去玩这种游戏。

但是，随着 20 世纪社会的变化日益戏剧性和令人困惑，艺术家开始脱离生活的主流。艺术家们仿佛是迫不得已地对当时那些令人措手不及的事件做出反应，并且被迫爆发出带着无政府主义和毁灭性愤怒的俏皮话来。他们狂乱地寻找着“身份”，信奉了一大堆“主义”。这种艺术上的愤怒期待着那些巨变式事件的到来。自第一次世界大战以来，社会已经从绝望发展到了希望、冷漠，然后又回到了绝望。在此之前，艺术家还从未像在我们这个世纪中这样，感到生活的极度空虚，而在广岛事件之后则逐渐变得更加糟糕。

面对这个脱了节的世界，艺术家们禁不住在精神上感到孤独起来。他们一面尽力去顶住价值粉碎的压力，一面逃进各种各样的喧闹和抗议之中：结结巴巴的“达达”；颇为表现主义地哭哭囔囔；拥抱错误的结论和古代的遗

风；带着某种不协调的咧嘴大笑和鲜血淋淋的无意识，溜进超现实主义的梦幻之中；最后则称存在为荒谬、生命无益。

斯特拉文斯基写到："我们生活在这样一个时代：人类的地位正经受着深刻的动荡。现代人类在逐渐地失去着自己对各种价值的理解和他的分寸感。这种对基本现实的不理解极其严重。它必然地导致我们去违反人类平衡的基本规律。"斯特拉文斯基本人经历了若干个实验阶段，但他把握住了自己，不去走向极端。

然而，达达主义者和超现实主义者们则是另外一回事。他们将阿尔弗雷德·哈里（1873—1907）当做自己的鼻祖。哈里身为作家的盛名始于学生时代撰写的一个恶作剧的剧本，他在其中讽刺了法国雷恩公立中学一位不称职的教师，他称其为于比。这个剧本后来得到了一些补充，取名为《于比王》，为所有未来的新先锋派戏剧家们，从阿波里奈（1880—1918，法国现代派诗人）到约内斯科（1912—　，法国剧作家），确立了戏剧演出中的无政府主义腔调。这种风格的夸张希奇古怪并荒诞无稽，充满了痛苦的笑声，而在其社会性的讽刺中则显得过分简单化。

这种讽刺在当时的政治现实中有其基础。威廉二世（1859—1941，德国国王）和他那些笨拙的大臣们制造出了一种对泛德（国）愤怒的恐惧。他们实行了一种鼓吹战争和手段暴虐的外交政策，充满了威胁和恐吓。欧洲在本世纪初的社会政治局面中，变得既荒唐可笑又令人恐怖。德国伸出手来，试图在太阳系中获取一席之地，即也想在非洲得到殖民地的占有权，并被承认为一个世界大国。这是一种争夺原材料的商业战争，也是一场占领世界市场的生死战争。随着民族主义在德国和俄国的骤然兴起（在

俄国被称作“俄国化”），战争便不可避免了。为了回答德国鲁莽的黩武主义，英国、法国和俄国达成了一个《三国协约》，而这个协约则促进了三国间的文化交流。

在本世纪的第一个10年中，巴黎和维也纳这两个文化中心争先恐后地吸引着世界的注意。苏黎世、慕尼黑和柏林很快也变成了实验派艺术家的云集之地。这些城市中的每个城市都在艺术史上留下了不同的痕迹。巴黎继续成了各门类视觉艺术的黄金之地，但它那放荡不羁的气氛则在弗洛伊德的维也纳有一个强大的对手。早在苏黎世变成达达主义运动的诞生地之前，这里就已是荣格（1875—1961，瑞士心理学家和分析心理学首创人）分析心理学的大本营了。苏黎世当时最为重要的人物之一阿尔伯特·爱因斯坦（1879—1955，生于德国后移居美国的物理学家和相对论的创始人）就是这个城市的学生和教师，后来才移居到伯尔尼的；1905年，他在此撰写了第一批关于相对论的创世纪论文。

所有这些城市里的社会和艺术气氛都具有自己的特色。然而，当本世纪刚刚开始之际，新艺术或者青年派对欧洲各地都具有强大的制约力；这场运动理所当然地会导致具有崭新和更大现实意义的各种风格，并表现出20世纪的风貌。其地理的和艺术的疆界是流动的，尤其是在画家中如此，他们从一个城市走到另一个城市。在历史的这个点上，重要的是更加密切地考察一下那些从传统中决裂出去的人们。

维也纳这个占有了许多国家的哈普斯堡帝国之首都，在当时是个文化的熔炉，它诞生出许多新的思想。在音乐史上留下一笔的有维也纳人阿诺尔德·勋伯格

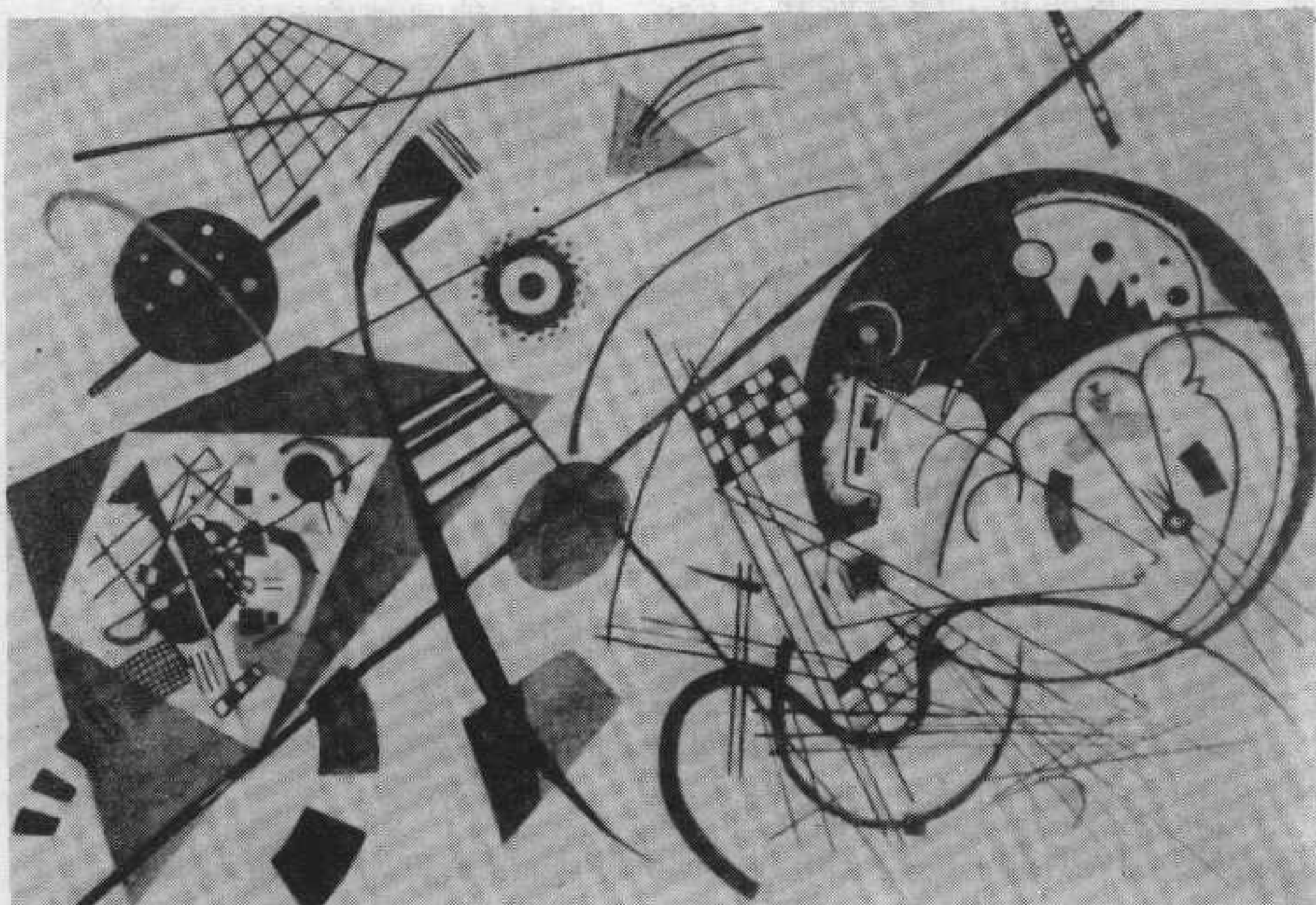
(1874—1951，奥地利作曲家和 20 世纪音乐巨人之一)。他创立了无调性音乐的概念，并带出了许多维也纳的学生，如阿尔班·贝尔格(1885—1935，奥地利作曲家)和安东·冯·韦伯恩(1883—1945，奥地利作曲家)。1909 年是我们研究中的重点年，就在这一年中，他开始用这种新的形式作曲，并随后在此基础上增补了序列主义的技术。奇怪的是，这些开创性的思想居然能够产生于一种充满着浪漫主义化的生活、唯美主义的魅力和浅薄之极的优美之气氛中。

这种带着香水味的性爱情调当时流行于维也纳，而奥斯卡·柯柯什卡(1886—1980，奥地利画家和戏剧家，初期学印象派，后成为表现派代表人物)1904 年就是在此进入工艺美术学校的。尽管他不符合任何习俗的要求，但在其艺术生涯开端时，却受到颇为走红的新艺术之极大影响，而这种艺术当时是由维也纳人古斯塔夫·克利姆特(1862—1918，奥地利画家)和瑞士人费迪南德·贺德勒(1853—1918，瑞士画家)把持着的。但是，柯柯什卡的诗作直至今日依然令人叫绝，而他还撰写了《梦中的男孩们》，并且自画了插图，这本书早在 1908 年便毫无疑问地表现出了超现实主义的特征。挖掘内在的人成了他的拿手好戏。在他的肖像画中——也是早在他成为一位重要的表现主义者之前——他对原型的形象塑造达到了入木三分的心理刻画，尽管牺牲了人们所期待的相似性。在那些岁月里，维也纳可谓天才林立。但在当时，有一个年纪轻轻，准备作画家的人徘徊在古老的凯泽大街上，他两次试图被艺术学院录取为新生，但不幸的是，两次均遭到拒绝。他的名字叫做阿道夫·希特勒(1889—1945，德国总理和纳粹党领袖)。

瓦西里·康定斯基（1866—1944，俄国画家和抽象派创始人之一）生于俄国，将大本营定在慕尼黑，并在那里学习新艺术。1910年，他画了第一幅非写实的水彩画。他喜欢称自己的抽象表现主义为“具体绘画”。他是某种新型的生存和观察概念的先驱之一，还是著名的“青骑士”运动的创始人和一位口齿伶俐的诗人作家：“……我们很快就接近了一个理性化的和有意识的结构之时代，而画家在这个时代中，将会骄傲地称自己的作品为构成派的……”。康定斯基的表现主义抽象包括了音乐作曲的术语。还有一位画家，其画室离康定斯基的不远，他则用色彩、形式和诗歌与音乐联系了起来。他叫保罗·克莱（1879—1940，德国表现派画家，原籍瑞士），他的画是纯粹的诗歌变成的音乐节奏的图画形象。人们在康定斯基、克莱和柯柯什卡的绘画面前既目瞪口呆又疑惑不解。艺术变成了一种自我表现的手段。

1905年，一群年轻的画家们在巴黎举行了画展，并且得名为“野兽派”。但是，他们的东西里没有任何野蛮的或野兽的成分。他们所追求的一切就是以在各种色彩中看到的和脱离了这些色彩设计的全部强度和享受，使对自我的表现超越自然的各种形式。亨利·马蒂斯（1869—1954，法国画家和野兽派代表人物）便是其中名声最为显赫者。“我所追求的首先便是表现”，马蒂斯曾这样解释过。

这一年，依莎多拉·邓肯正在莫斯科。米歇尔·福金（1880—1942，俄国舞蹈家和编导家）深深地被她所打动。早在1904年，也就是在他24岁那年，他就胆敢向帝国剧院的院长们写出了自己对芭蕾舞剧改革的种种思想：“舞蹈应该是解释性的。它不应堕落成简单的体操……芭蕾



67. 瓦西里·康定斯基（1866—1944，俄国画家和抽象派创始人之一）称自己的抽象表现主义为“具体绘画”，并且说自己的许多绘画是从音乐中得到的灵感。我们不妨从这些作品中，体味一位当代舞蹈家的编舞设计。（法国文化机构供稿）

舞剧绝不能再由节拍、登场等等所构成，它必须表现出艺术概念的整体性……音乐、绘画和动作这三种成分应该和谐地融为一体。”他曾以这些鲁莽的问题使自己的老师们和编导们颇为尴尬：“舞蹈的风格为什么很少与其主题、服装以及时代和谐起来？如果舞蹈演员不表现什么东西，为什么要完成许多难度颇大的舞步？当整个身体都应具有表现力时，芭蕾技术为什么要局限于下肢的动作以

及手臂的几个传统位置之中?”没人能够回答他的这些问题，因为传统必须保持不受干扰。而他的这封信则为了后人而存档。

与依莎多拉的邂逅使得他明确地认识到，自己走上了正确的道路。同年的4月，他编导的第一个作品《亚西斯与该拉忒亚》上演，其中主要只用了希腊艺术品中提示的动作和姿态。此后不久，他又为安娜·巴甫洛娃排演了独舞《天鹅之死》，这个短小的作品向他证明了：“舞蹈不能也不应仅去满足眼睛，而要通过研究这个媒介去穿透心灵。”在创作于1907年的《欧妮斯》中，邓肯的影响能够在那些赤脚舞者们晃动的臂膀动作中看到。

当谢尔盖·佳吉列夫(1872—1929，俄国芭蕾经纪人和俄国芭蕾在西方的重要传播者)看到福金的《肖邦组曲》——后改名为《仙女们》——时，便意识到福金在艺术上的勇气和担任他的俄国芭蕾舞团首席编导家的足够功力。佳吉列夫的本能真是令人不可思议，而他就是以此为本钱的。当他在一场音乐会上听到伊戈尔·斯特拉文斯基(1882—1971，俄国作曲家)的《幻想谐谑曲》和《焰火》时，便因受到极大感动而很快就邀请斯特拉文斯基为他创作了一部芭蕾舞剧的音乐。这就是《火鸟》，上演于俄国芭蕾舞团的第二个演出季，地点在巴黎。佳吉列夫的第一部作品也的确就是《火鸟》，他从一开始就倡导它，音乐是专门委约创作的，而且有作曲家、编导家和布景设计家紧密合作于他的领导之下。

佳吉列夫从1909年到1929年统辖俄国芭蕾舞团的功劳，就在于取得了动态中的平衡。那么，是什么条件使他的脱颖而出成为可能呢?相对而言，俄国文化在当时的西方鲜为人知或遭到误解，而法国的一切却在俄国受到

高度的赞赏。随着俄国和法国在政治上的日益接近，也由于德国的包围策略，俄法两国对彼此艺术活动的兴趣得到了双方政府的培植和支持。

整个西方的艺术潮流朝着新的和预料之外的方向发展着，并且正处在一个骚乱的革命时代。观众等待着那些负有使命感的人去填补真空。当佳吉列夫带着他的芭蕾舞团这股整个剧场观念的驱动力来到巴黎时，也为各种艺术的爱好者们带来了特殊的意义。整体戏剧早就是理夏德·瓦格纳的梦想，瓦格纳曾尽力去实现这种综合性的音乐剧。马拉美则正确无误地批评了瓦格纳，说他没有涉及到整个过程，特别是降低了诗歌和舞蹈的作用，因为在马氏看来，这两者是任何整体艺术的核心。阿道夫·阿皮亚（1862—1928，瑞士舞台美术家和图案立体化布景的倡导者之一）和戈登·克雷格（1872—1966，英国著名舞台设计家和导演）此前已经构想出了一种剧场中的整体艺术，但只是从布景设计家的观点出发的。佳吉列夫的这些思想算不上什么新颖，但时代精神却与他同在，或者说他与时代精神同在。

佳吉列夫经常爆发的那些令人无法忍受和骄傲自大的反应，为他自己制造了许多的困难，尤其是与帝国剧院院长弗拉基米尔·捷利亚科夫斯基难以相处下去。他也意识到，几年来，由于已在自己的同胞中成功地刺激起了艺术的意识，在俄国已不会有太大的作为了。他决定向世界展示自己国家的宝藏——这些展览由于当时普遍存在的民族主义潮流，以及他本人的勃勃雄心而进行得非常顺利。

佳吉列夫从头脑和灵魂上来说，都是个贵族，加上那与生俱有的傲慢，使得他有足够的把握和力量去战胜自

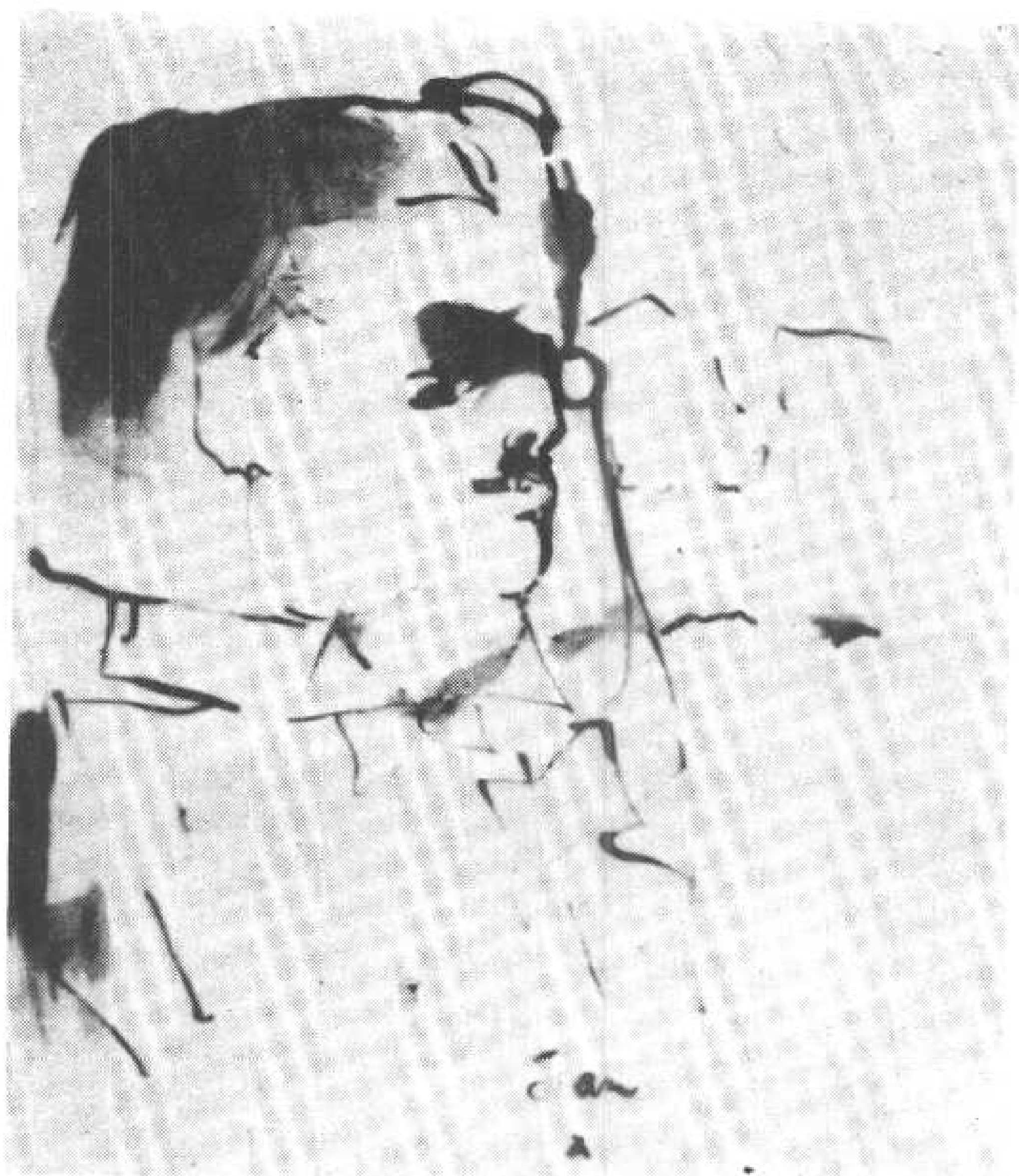
己的敌人和任何经纪人都面临的暂时困难。1895 年，当他给自己的同父异母兄弟写信时，曾对自己进行过挖苦性的描述，因为他对自己实在是再清楚不过了——尽管他没有任何特殊的技艺，但却有足够的才气，使整个艺术界都能听到他的声音：

首先，我是个江湖骗子，尽管还是个相当精明的江湖骗子；其次，我是个魔术大师；第三，我谁也不怕；第四，我是个逻辑性极强且顾虑极少的人；第五，我似乎没有什么真正的才气。然而，我相信，我找到了自己真正的拿手好戏——去作一个艺术的保护者，除了钱之外，我拥有着一切必须的东西——但钱是一定会有的！

他的继母曾经告诉过他，"只要你拿定主意，就总是能够做到的。"他把这句话当做了自己生活中的座右铭，并且又用上了自己的精神财富。

他的身体形象非常沉重——沉重而庞大的身体、大大的脑袋、戴着单支眼镜的面孔，以及那极其敏锐而有穿透力的双眼。他是个令人难以忘怀的男人，抛头露面时总是拿着自己的手杖，身着一件禁欲主义哲学家的披风，但动作中却总是显露出一个好色的享乐主义者来。他当然不是一位可以小视的人物。但是，佳吉列夫也只能是非常有人情味儿的和容易动情的，迷信得滑稽可笑，并且没完没了地害怕感染，比如感冒，并且害怕溺水而死。

他出生于彼尔姆一个土里土气的小城镇，后来则前往圣彼得堡，一面佯装学法律，一面努力成为作曲家。里姆斯基-科萨科夫（1844—1908，俄国作曲家）将他从这种



68. 佳吉列夫的肖像，由让·科克托（1889—1963，法国作家和舞美设计家）创作。（法国文化机构供稿）

幻觉中解脱了出来，但是，佳吉列夫对音乐的理解力却在日后帮了他自己的大忙。当时，他对芭蕾舞剧只有一知半解的认识和肤浅表面的嗜好。他曾去看过芭蕾舞剧，但只是为了赶时髦。在亚历山大·贝努瓦（1870—1960，俄国画家和舞美设计家）的家里，他见到了莱昂·巴克斯特（1866—1924，俄国画家和舞美设计家），并且唤醒了自己

对绘画和艺术批评的兴趣。一夜功夫，他便发现自己成了与当时声名显赫的一切——与西方人论战的亲斯拉夫人、蔑视巡回展览派的学院针锋相对的新运动的代言人。1899年，佳吉列夫创办了《艺术世界》杂志。这种新的声音抨击学院派那走向死亡的影响，以及巡回展览派的软弱无力。它公开了一种为艺术而艺术的态度，以适应“世界的末日”和佳吉列夫本人的精神需要。他在自己的杂志上，并且通过自己的各种活动，使得俄国人意识到了自己的古老文化和西方的崭新潮流。俄国艺术家中的一些精英们：亚历山大·贝努瓦、莱昂·巴克斯特、尼古拉斯·勒里希（1874—1947，俄国画家和探险家）都曾为这个杂志工作过。

佳吉列夫当时还接到帝国剧院的一项特殊任务——编辑一部年鉴，而这部年鉴就像《艺术世界》一样令人不知所措。然而，他那“温和的树敌艺术”——用惠斯勒（1834—1903，英籍美国画家和铜版画家）的话来说——迫使自己将注意力转向西方；但这是在他于一次历史肖像画展开幕式上发表的预言式的讲话之后的事情了。他是在陶立德宫发表的这篇讲话：

> ……我们生活在一个可怕的转变时期……我们注定会以死亡来为新文化的崛起铺路……不能将我责骂成一个艺术上的激进分子，但是我可以冒昧并坚决地说……我们正在以新的未知文化的名义目击着历史上的伟大总结，但这种新的未知文化将一定会由我们来创造，也一定会将我们扫地出门……向着那美丽宫殿的断壁残垣以及新美学的圣戒，我举起自己的单支

眼镜。我唯一……能表达的期望就是迫在眉睫的斗争不应损害生活的舒适，而死亡应该和苏醒一样美好并能给人以启迪。

这是1905年。俄国士兵们的子弹刚刚平息了人民的第一次起义。当然不能将佳吉列夫描画成一个具有左派倾向之人。事实上，他是华丽文章最讲究的作者，以及一位满怀激情的个人主义者，并且对广大民众非常厌恶。他曾在《艺术世界》上这样写到："我们这个时代最伟大的价值之一，就是去承认一切装束下的和一切时代中的个性。"我以为，即使他对观众只有蔑视的感情，但为了自己的艺术，他也还是需要他们的。然而，他不喜欢使他们厌烦的点子。当1912、1913和1917这些岁月变得越来越动乱不堪时，他也照样喜欢去令观众们震惊，他喜欢为了丑闻而丑闻的剧场传闻，以及各门类的剧场艺术。尽管事实上，他曾在自己的杂志上写到，"艺术的唯一功能就是令人快乐，其唯一的工具就是美……而要强加各种思想则是亵渎神灵的事情"，他还是喜爱强加各种思想的。

首先，他在巴黎为俄国绘画确立起了地位；然后，他又为音乐和歌剧做出了同样的贡献。费道尔·夏利亚宾(1873—1938，俄国男低音歌唱家）在《鲍里斯·戈杜诺夫》中的剧名角色上获得了巨大的成功。他曾说过，"从歌唱到芭蕾舞剧仅是咫尺之遥。芭蕾舞剧本身包括了所有这些活动。"1909年5月19日，他在沙特莱剧院以《仙女们》、《克勒俄帕特拉》、《阿尔米达宫》、《伊戈尔王子》和《盛宴》开始了首次演出季。尽管往日的共鸣在这些芭蕾舞剧中依然可以听到，首次演出季不仅改变了芭蕾舞剧史，而且还活跃了艺术的局面，其回声能够在各种人类

活动中感觉到。

或许，佳吉列夫对戏剧的兴趣要大于对芭蕾舞剧的兴趣，但他在芭蕾舞剧中看到了推进自己目标的最佳工具。他对音乐是非常得心应手的，并且对各种视觉艺术也具有良好的理解力和喜爱。为了在剧场中探索两者，他是可以在歌剧或者芭蕾舞剧之间选择一个的。他之所以选择了芭蕾舞剧的明显原因恐怕不只一个：法国经纪人加布里埃尔·阿斯特吕克尽力使他信服了，他的最佳赌注将是芭蕾舞剧，而芭蕾舞剧在巴黎正好处于一种溃不成军的状态之中。

通过个人关系得到的灵感，在一种艺术形式的发展中常常起到举足轻重的作用。佳吉列夫尽管在自己的行当中是颇有创意的，但他或许曾希望将自己的感情倾注在瓦斯拉夫·尼金斯基、利奥尼德·马辛(1895—1979，美籍俄国舞蹈家、编导家、芭蕾大师和教育家)和谢尔盖·李法(1905—1986，法籍俄国舞蹈家、编导家、芭蕾舞团团长和作家)等人身上的举动或许不仅仅是出于偶然。有人曾批评佳吉列夫忽视了建立一所学校的必要性，因为作为结果，他逝世之后，俄国芭蕾舞团便迅速崩溃了。但他们忽视了，在佳吉列夫走红时期，男性舞蹈家又一次取得了明星的地位，而在19世纪，这种地位是由芭蕾女演员们所占有的。男性在舞蹈领域的重新崛起于是乎便在30到40年代得到了强调；这种崛起还得到了现代舞蹈家的支持，比如说泰德·肖恩和他那个全由男人组成的舞蹈团，以及霍塞·林蒙(1908—1972，美籍墨西哥现代舞表演家、编导家和教育家)的表现，这股潮流只是到了乔治·巴兰钦(1904—1983，美籍俄国芭蕾表演家、编导家和芭蕾舞团团长)那里才被降低到最大限度，而巴兰钦一

直是将重点放在芭蕾女演员这种芭蕾的存在理由身上的。

安娜·巴甫洛娃带着6位同行一年前曾在几个城市里跳过舞，她深受人们的崇敬，而关于她的伟大之传说则在巴黎成为人们谈话之前的引子。或者，人们会从瓦斯拉夫·尼金斯基那里偶然提起话题来。谁也说不清楚，到底是什么使得佳吉列夫对俄国芭蕾舞团产生了决定性的作用。原因或许是这些事件中的任何一个，或者全部事件。重大的历史性事件习惯于同那些命中注定要在其中发挥重大作用的人们，以某种神秘莫测的语言进行交流。在本世纪的第二个10年这个充满了剧烈动荡的时期，正是舞蹈和各门类的视觉艺术成了人类表情中最能侃侃而谈的。

逃避命运

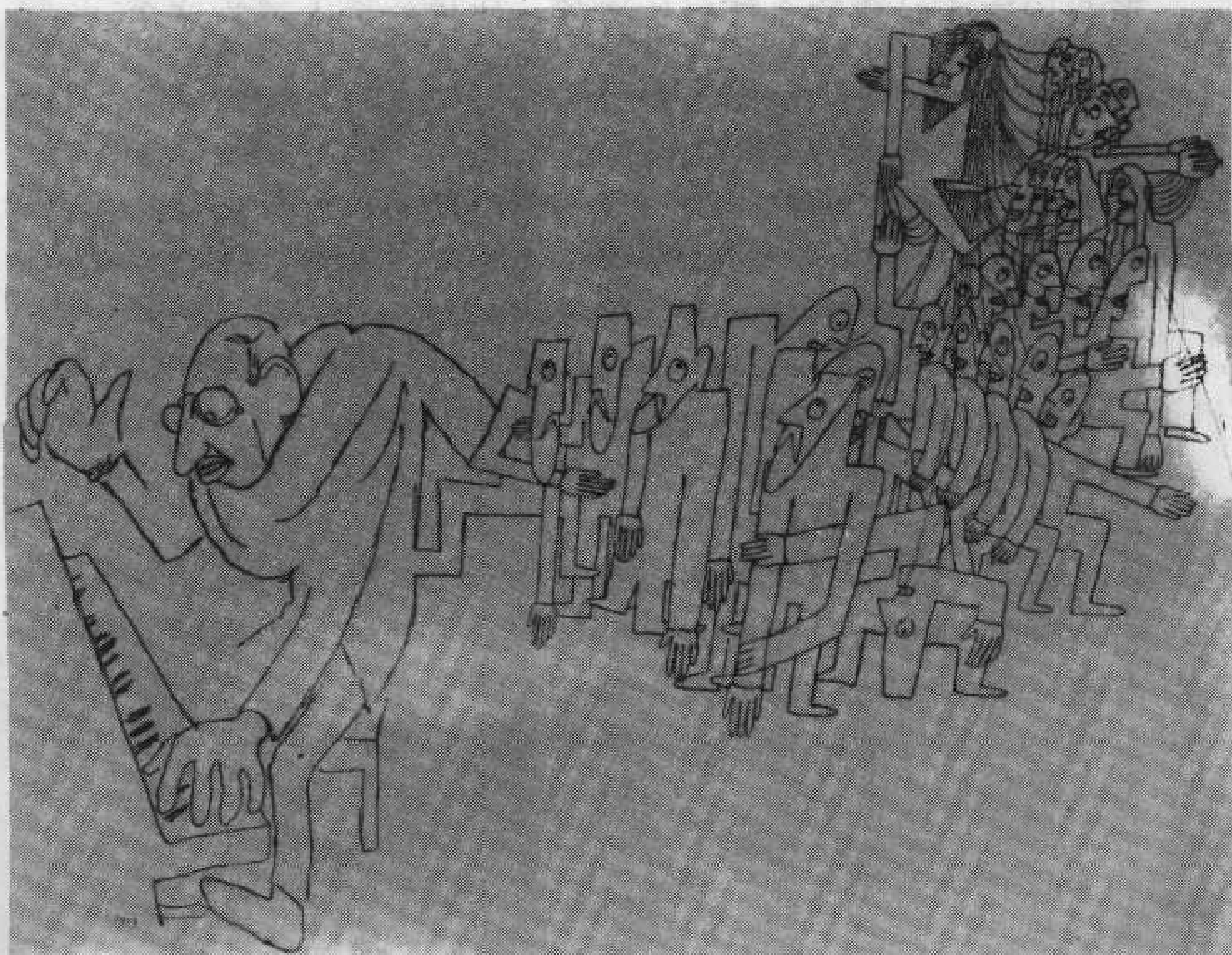
没有哪一个人能够为一个时代确定特征，无论他的革新性和独创性有多么大。然而，一个人通过做出具有决定性的贡献，并且拥有诱人的灵气，却能够变成一个符号。人们常常会将一个名字理解成为一种经过缩写了的形象。他们认为，需要用速记法来记录下一位天才的符号及其结果。这个世纪的头10年便诞生出了4个这样的符号。

我们常常喜欢谈到自己这个弗洛伊德的时代，意思是指对精神的完整意识渗透了我们的整个生存状态。爱因斯坦依然与他的相对论相提并论，但他的名字却被升华进了一种经过简化的比喻之高度，而这种比喻则包容

了我们这个时代的全部科技成就，仿佛他个人要为这个时代的奇迹或谬误受到表扬或谴责一般。

在艺术的史籍中，一群光彩夺目的叛逆们潦潦草草地写下了自己的名字。其中有这样两位，他们的革新、折衷和多产已逐渐象征着现代主义，并且包括其肯定的和否定的内涵在内，他们就是伊戈尔·斯特拉文斯基（1882—1971）和比他有过之而无不及的巴勃洛·毕加索（1881—1973）。他们在我们知识界的语汇中已经成了家喻户晓的词。在这几十年的发展过程中，还有更多的人物变成了传奇式的——比如说尼金斯基或者玛莎·格莱姆。而其他能力非凡的艺术家们呢，也通过具有舆论倾向的神韵将自己神化，比如说萨尔瓦多·达利（1904—1982，西班牙超现实主义画家）。

我之所以选择了斯特拉文斯基，是由于他作为一股新兴力量，从未像其他众多革新艺术家们那样，达到对自己提出疑问的地步。他在我们这个时代的嘈杂音乐上，强化了一位以严格的简练去工作的数学家的心理秩序。他曾说过，“音乐在人类与时代之间，创造出一种共同的秩序。”他的作品从未远离过古典主义的各项原则，也没有对日益更新的节奏样式视而不见。他在设计时，带上了一位建筑家的精确，从而创作出不带装饰的蓝图，但其结构中却有着某种内在的关系，并且永远是引人入胜的，常常是机智聪敏的。从他那写于1913年，具有重音转移和复调和弦以及革命意义的《春之祭》，到后来在调式结构上独一无二的特色，他都洒上了一层无法模仿的诱惑，从而影响了几代作曲家、画家和编导家们（他与乔治·巴兰钦的合作已经载入了舞蹈的史册）。随着我们的视野不断开阔，斯特拉文斯基已经发挥的主导作用将会日益清晰



69. 伊戈尔·斯特拉文斯基（1882—1971，法美双重国籍的俄国作曲家和“20 世纪三大艺术巨匠之一”）经历了若干实验阶段。这幅漫画由让·科克托创作。（法国文化机构供稿）

可见。

毕加索可谓风靡了本世纪，他每当感觉时机成熟时，便会改变自己的面貌，并以不知疲倦的精力，创作出一个接一个的作品。他每每创造出各种潮流，却又将其加以抛弃。早在本世纪初，当关于美的陈旧概念尚未过时之际，毕加索成为主张重新调整对艺术做出的反应，以及确立新型“兴趣”标准的主要推动者。

毕加索喜欢宣称，“我不是在寻觅，我是在发现”，仿佛命运非得扮演缪斯的角色不可。显而易见，1907年春天，当他在马蒂斯家中用餐时，命运的确曾向他垂青。当晚，毕加索首次看见了一幅非洲黑人的假面，而整个晚上，他都坐在那里如痴如醉一般地凝视着它。其结果很快成了一幅绘画：《亚威农少女》。这幅作品被看作立体主义的开端。毕加索这样解释说：

> 那些假面简直不像任何雕塑作品。一点儿也不像。它们是些具有魔力的东西。它们与一切都格格不入——与未知的东西格格不入，并且能够威慑各种幽灵……这是我的理解；我也是与一切都格格不入的。我也笃信，一切都是未知的，而一切都是敌人！

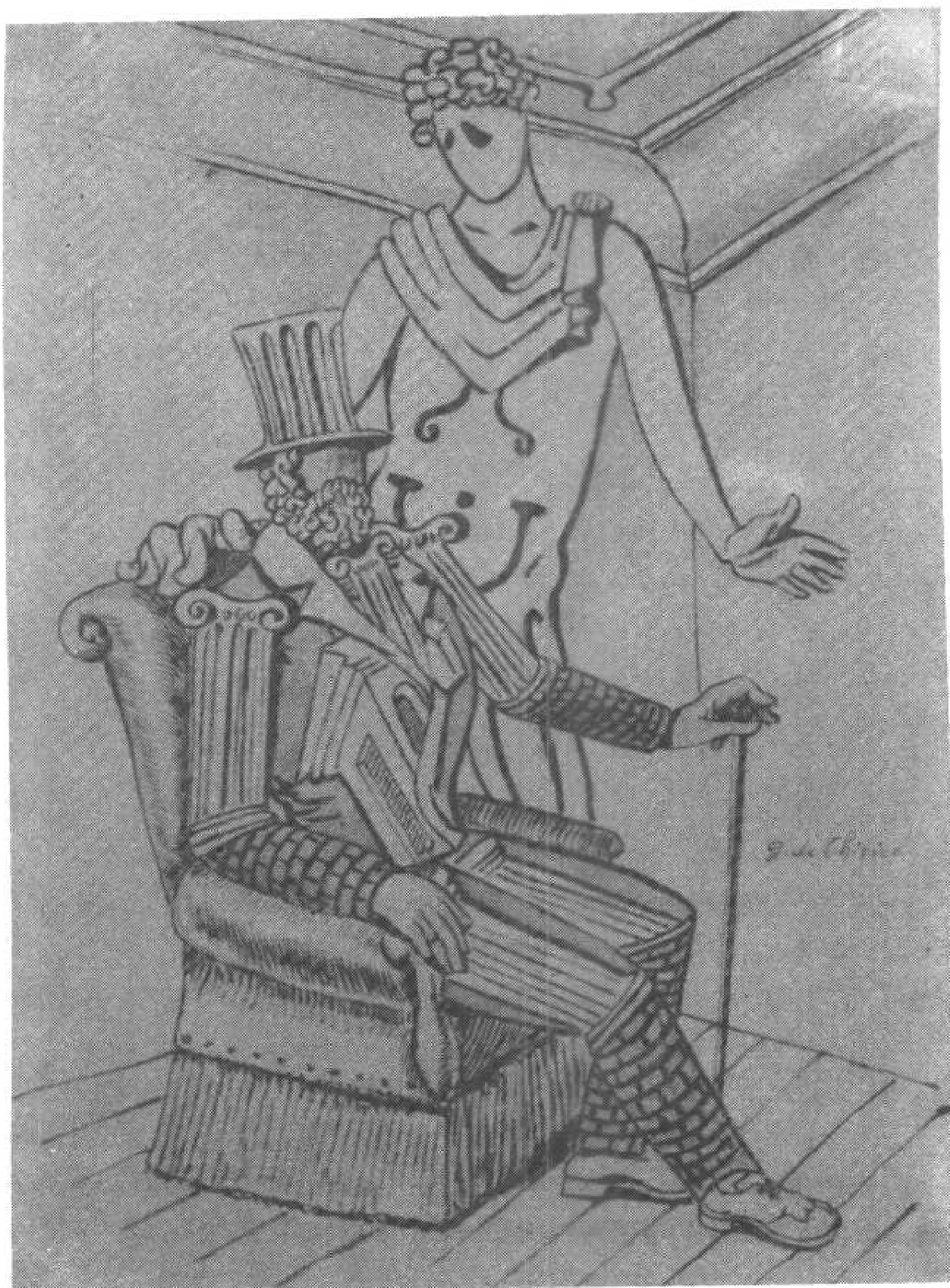
他的朋友们和整个世界在看到他的这幅绘画时，都感到极为震惊。安德列·马尔罗（1901—1976，法国作家和政治家，曾在大学研究考古学和东方艺术）向我们谈起过自己某次造访毕加索工作室时的情形：“你不得不将人们从睡眠中拽出来”，他告诉我，“艺术家必须逼迫人们目睹那些采用不同的方式才能加以确认的东西。艺术家必须创造出令人无法接受的图画，才能使人们恼羞成怒。艺术家必须使人们意识到，他们生活在一个疯狂而没有安全感的世界里，而这个世界并非他们所认为的那样。”

在毕加索的眼睛里，塞尚（1839—1906，法国画家，后期印象派的代表人物）是将过去加以具体化的符号。塞尚依然是一位大师，他将自己的世界看作是一个整体，并且具有合理的结构。“一幅绘画过去通常就是一堆修修补

补”，毕加索说，“对我来说，一幅绘画就是一堆破坏行为。”“破坏”这个词很快就成了艺术家概念构成中的一个关键词。在这个方面，人们最早听到的激进之声便是依莎多拉·邓肯的声音了。1905 年在莫斯科安娜·巴甫洛娃的住宅中，她目空一切地对佳吉列夫说：“我是芭蕾的敌人，我以为它虚伪、荒唐，是纯属艺术王国之外的东西……我感谢上帝，因为一辈子作个芭蕾演员的残酷命运没有惩罚性地降临在我的头上。”

到了第一个 10 年的末尾，蔑视过去的艺术家已为数众多。他们中间有的怒不可遏，有的则沉默绝望。比如说，乔吉奥·德·基里科（1888—1978，意大利画家）的多幅绘画，就具有某种梦幻一般和静思意味的属性。生活似乎在他的画布上留下了印痕，并被捕捉到对忧郁和孤独的赤裸裸的恐惧之中。他的绘画方式中已经有了某种超现实主义的笔触，并且带上了明确的非逻辑性。“不爱这难解之谜，我又能爱什么呢？”是他写在自己于 1911 年创作的一幅绘画之上的题记。他自己一直就像一位神秘莫测的人物，害怕世界，并且陷入绝望之中。他既没有加盟那些为未来的疯狂而欢呼的人们，也未加入那些攻击这种疯狂的人们。

他的同胞菲利波·马利奈蒂（1876—1944，意大利画家、诗人和剧作家）是未来主义的创建者，而这种流派的宣言发表在 1909 年 2 月 20 日巴黎的《费加罗报》上，也就是在佳吉列夫震惊了艺术界的前两个半月的时候。马利奈蒂称自己是一个“行为神秘之人”，崇拜由于机器而带来的任何行为。他歌颂技术的辉煌，而在他的各种概念之中，唯一的核心就这样一个看法：机器和技术便是未来。他竭力去证明画家安格尔的错误——安格尔曾经说



70. 乔吉奥·德·基里科（1888—1978，意大利画家）偶尔也曾为芭蕾舞剧进行过创作。这是他为芭蕾舞剧《舞会》的节目单所创作的封面。(哈特福德的沃兹沃斯图书馆供稿)

过，“机车与艺术绝对毫不相干”。崇尚速度的马利奈蒂为那些气喘吁吁的早期机车欢呼，而这些机车正开始像猖狂的蟑螂一样入侵田园风光，并且要求更多更好的道路；他认为，这些机车“比希腊神话中萨莫色雷斯岛上的胜利女神尼斯更加美丽……”。

未来主义是一种误称，它“意味着现在，并且严格地排斥过去，这是温德姆·刘易斯（1894—1969）这位英国作家、辩论家和画家的看法，他的漩涡主义（用漩涡作绘画单位的画派，属未来主义范畴）乃未来主义的近亲，而刘易斯则称之为“汽车主义”。未来主义产生于立体主义，曾产生过极其重大的社会文化作用；它是第一场剧烈地激活与过去的艺术美学间一切联系的运动。对未来主义者们举足轻重的，已不再是卷入一种艺术的过程——它的内在价值对于立体主义者们依然举足轻重——而是将艺术当做一种历史的表现和历史的工具。简而言之，他们成了令人恼羞成怒者，成了各种思想的宣传者。

马利奈蒂这位诗人兼反诗人主张，艺术只有找到将自己带到某个目标的方式和手段，才能生存下来。未来主义者们在本质上的虚无主义格言与超越权势、运动和机器的各种狂想之间徘徊不定，犹豫不决地创造出了一种对于各种艺术的新型态度，而这些艺术已不再想给我们以诗意的真实，以便帮助我们战胜生活的谎言。艺术评论家哈罗德·罗森伯格说，“自未来主义开始，每场崭新而先锋的艺术运动——从达达主义、超现实主义、构成主义和社会现实主义，到动作画派、反传统或现成形式艺术，以及观念艺术——都包括了对特定历史状况的观念以及加以处理的对策。”

未来主义并未带来任何惊人之作，原因很简单，那就

是：以宣传为宗旨的艺术家们或许能推出令人难忘并将艺术与行动、与政治的现状或技术的现象联系在一起的宣言和海报，但它很难导致以艺术为本的表现。未来主义的历史意义就在于这样一个事实：它迫使出类拔萃的艺术进入这种背景之中，并使艺术家能够借以战胜社会的任何诱惑的冷漠得到合法化。作为一种副作用，马利奈蒂对于机器的看法鼓舞了从杜桑（1887—1968，法国画家和达达派的代表人物）到坦盖利（1925— ，瑞士雕塑家）等若干位艺术家。而最重要的是，费尔南·莱热（1881—1955，法国立体主义画家）出现在心头，这位由建筑家变成的画家擅长于将人加以机器化，并弘扬了技术的进步。他曾这样写到："对我来说，人体……的重要性无非像钥匙或自行车那样。"他不同于纯粹的未来主义者们，而是在各种机器形式中看到了一种建筑式和几何形的抽象。未来主义者们的成就是最早尝试着拆散现代的审美感情，而这本是走向非人格化的第一步，并对未来的几代舞蹈家们发生了重大的影响。

未来主义的一位后裔是构成主义，后者紧接着战争发源于俄国，并且在布景设计中找到了自己在艺术上的表现方式。社会现实主义的要求在当时尚未形成，但却直觉地得到了承认和赞赏。构成主义在剧场中产生出一种诗意的幻觉，并提倡一切反映我们周围这个机器文明的东西都应具有铁结构的直线和流线式的形态。

俄国人承认了这些新型舞台观念中所具有的宣传潜力。舞台导演便掌握了大权：亚里山大·塔伊罗夫（1885—1950，前苏联戏剧导演）写到，"舞台就是键盘"，而弗谢沃洛德·梅耶霍德（1874—1940，前苏联戏剧导演）则呐喊到："资产阶级的作品再也不能继续演下去

了！”舞台成了光秃秃的，尽管塞满了铁棍子、跑道、楼梯和台阶，塞满了同心圆的小平台。立体化的平面暗示着群山的自然景色。阿道夫·阿皮亚此前已经提出，空间必须是某种活生生的、具有立体体积的东西，一个独特的、具有可塑性的单位，而灯光的连续性功能则产生于其中。阿皮亚的舞台充满了象征性的暗示。

据莫迪凯·戈列利克说，1913年在达尔克罗兹的学校里，阿皮亚曾将保罗·克洛岱尔（1868—1955，法国诗人和剧作家）的戏剧《带给玛丽的消息》的自导版本搬上了舞台。其布景使用了他于1895年为《瓦尔基利亚》创作的速写。与此同时，他还在舞台上创造出具有立体体积的灯光，而这在18年前一定让人觉得只是个奇妙的想法而已。然而，战争之后，未来主义融合了立体主义，将阿皮亚的各种思想变成了具有抽象七色光谱的立体主义氛围。

德国在1919至1925年间上演话剧时，曾受到这种潮流的影响。新型空间概念的发展超出了人们的把握范畴。许多整出的话剧都在楼梯上进行，演员们不得不前后跑动，左右摇摆，完成各种杂技。动作开始在舞台上发挥重大的作用。正如梅耶霍德所说，“台词成了动作轮廓上面的设计。我们必须使身体回归。”未来主义帮助推动了动作的意识，结果创造出一种新的空间意识，而这种新意识则在玛丽·魏格曼（1886—1973，德国现代舞大师）的实验初期岁月里，起到了重要的作用。程式化和功能暗示成了最新的时髦。

剧作家与演员一道成了舞蹈导演手中的木偶，而后者独裁式的权力在20世纪20年代达到了无可争辩的高峰（与之并行的是，电影变得日益重要起来，而电影导演

则一直是权力的化身)。梅耶霍德取消了台前的大幕。后来,他的这种思想为贝尔托特·布莱希特(1898—1956,德国戏剧家和诗人)所模仿,以便自始至终都让观众意识到,他们实际上是身在剧场,而剧场则不再是一个幻觉的世界。观众席中的灯光一直亮着,梅耶霍德第一次敢于让观众面对舞台上光秃秃的砖墙。这些都是具有革命性的突破。他的演员服装都是工装裤,这在当时也是非常时髦的;舞蹈演员们身着练功服登台,他们都连跑带跳地越过那些由木头、玻璃和金属构成的骨架型布景装置。这个机械的时代已明显地征服了舞台的幻觉。

马利奈蒂发起了一场不可逆转的潮流。但要在1924年为佳吉列夫的舞团创作一部名叫《蓝色列车》的芭蕾舞剧,需要像让·科克托(1889—1963,法国作家和舞美设计家)那样的肆意妄为者及其放荡不羁和神志颠狂的头脑。科克托曾解释说:"关于《蓝色列车》的第一点是,剧中没有什么蓝色的列车。这是个速度的时代,而列车则已达到了它的终点站,并卸下了它的旅客们……"在这一代人之后,欧仁·尤涅斯库(1912—)则称自己的第一部话剧为《秃头歌女》,因为剧中根本没有什么女高音登台,甚至完全没有涉及到这样一个人物,更无所谓她是否秃头了。

无论科克托曾是多么地反复无常,历史将会承认他,而对于他那些具有革命性并产生了惊人结果的闪光之作,谁也无可争议。在俄国芭蕾舞团的初创之时,科克托也同样年轻。他喜欢在这个舞蹈团中感觉到的那种精力充沛和年轻有为,而正是这种特征点燃了如此之多精明强干者的心灵:比如保罗·克洛岱尔(1868—1955,法国诗人和剧作家)、马塞尔·普鲁斯特(1871—1922,法国

小说家）、朱尔斯·勒梅特尔（1853—1914，法国文学批评家）、马塞尔·普列服（1862—1941，法国小说家）、亨利·盖昂（生卒年不详）等作家，卡米尔·莫克莱（生卒年不详）、安娜·德·诺瓦耶（生卒年不详）、让·路易斯·沃杜瓦耶（生卒年不详）等批评家；伊戈尔·斯特拉文斯基（1882—1971，俄国作曲家）、埃里克·萨蒂（1866—1925，法国作曲家）等作曲家；亨利·马蒂斯（1869—1954，法国画家和野兽派代表人物）、巴勃罗·毕加索（1881—1973，西班牙画家和法国现代派主要代表）、乔治·路奥（1871—1958，法国野兽派画家）、霍塞·马利亚·塞尔特（生卒年不详）等画家等等。

科克托对俄国芭蕾舞团充满了激情，并且还有不少的志同道和者。大部分诗人、作曲家和画家在当时都随时准备支持佳吉列夫；然而，他却因背叛了芭蕾舞剧的各种理想而遭到像安德列·勒万松（1887—1933，俄国舞蹈批评家和作家）这样的保守主义批评家们的斥责，原因是他使用了戏剧性的感情，而对把纯形式用作每个舞步的存在理由不加考虑。在另外一方面，激进的批评家们如卡米尔·莫克莱对佳吉列夫高水准的戏剧性场面深受感动。几乎所有的批评家们都高度评价了巴克斯特的布景，并发现这些布景给了他们一种“逃进梦幻和狂想王国之中的感觉。一切都是真实的，但没有什么是写实的。4 种艺术的审美真实融成了一体”。

这些文学家们对芭蕾舞剧的关注都没有将它当做是一种艺术形式；他们意识到了，佳吉列夫重新唤起了其他各种艺术中的创造力，并赋予剧场以一种经过更新的伟大。科克托曾经说：“他用各种色彩席卷了巴黎。”科克托加入了这个舞团，设计海报，撰写小册子并负责插图。在

前3个演出季中，佳吉列夫依然处在《天方夜谭》的情调之中。科克托当时年仅20岁，而这个年纪的作家则当然会是个造反派。然而，他的审美价值却依然是昨天的，而奥斯卡·王尔德则是他最喜欢的作家。他还尚未注意到这样一个事实：各种艺术正处于一个日益骚乱的状态之中。佳吉列夫那些梦幻一般、色彩斑斓和异国情调的芭蕾舞剧把这位机敏的诗人搞得如痴如醉，而他的一生都是把眼睁得大大的，既热爱别人，也为别人所热爱。

异国情调的时髦尚未结束，而科克托为芭蕾舞剧《蓝色列车》所撰写的剧本则在1912年的5月成为俄国芭蕾舞团的节目。该剧是东方浪漫故事中许多已为人所滥用的一个，说的是一位少女竭力阻止其情人出家。不幸的是，雷纳尔多·阿恩（1875—1947，生于委内瑞拉却长于巴黎的作曲家）的音乐在所有的调中均过于平淡，因此只是有助于说明印度寺庙里各种非戏剧性事件中的陈规俗套。尽管尼金斯基和卡尔萨文娜出任了主要角色，莱昂·巴克斯特（1866—1924，俄国画家和舞美设计家）设计了优美动人的服装和布景，也未能挽救这出芭蕾舞剧的命运。福金依据寺庙的雕塑为尼金斯基模仿了各种造型，但一切都只是平面的和微不足道的。

然而，这部舞剧并非仅是剧场中的又一出失败作品，而且还是芭蕾舞剧历史上的一个转折点，就像一幅舞台大幕遮盖住了过去。16天之后，大幕升起，眼前出现的是一个崭新的世纪，一位变化了的佳吉列夫和一个正在变化之中的科克托，并且诞生出了一位新型的编导家。瓦斯拉夫·尼金斯基（1890—1950，俄国舞蹈家，“20世纪最伟大的芭蕾男演员”之一）在当时，似乎在佳吉列夫的生活中起到了一种催化剂的作用。一连两个演出季，佳吉列

夫都能按照自己的安排，在巴黎推出俄国芭蕾舞团的演员们，尽管他们依然受雇并隶属于帝国剧院，并且每个演出季还在该剧院演出几个月。尼金斯基由于心情忧郁而没有按照习惯在自己的紧身衣上面穿上那条短裤，结果造成了一件蜚声国际的传闻。他被解雇了。然而，佳吉列夫觉得自己有责任全年聘用他，而这就需要还聘用整个舞团。因此，到了 1911 年，他自己的舞蹈团作为一个永久性的机构诞生了。

佳吉列夫与俄国芭蕾舞团的首席舞美设计家莱昂·巴克斯特一道去希腊旅行，结果想到了推出一台运动浮雕式的芭蕾舞剧，其基础为马拉美的《牧神的午后》，音乐则是克劳德·德彪西的。排练是关着门进行的，由尼金斯基编导并出任主要角色牧神。巴克斯特曾是尼金斯基编舞的主要灵感，而这一点很少有人提及过，但该剧产生了佳吉列夫的第一部引起争论的作品。尼金斯基赤脚而舞，而他的动作特点则是明显僵硬和带棱带角的各种姿态。

这种舞蹈的戏剧性场面是在将各种剧场艺术从 19 世纪的陈规俗套中解放出来的过程中迈出的第一步。它创造出了不同一般的种种形象，并为舞蹈演员的身体开拓出了一种新型的表现力。身体是尼金斯基的，但在他动作背后的大脑则是巴克斯特和佳吉列夫的。当第一场责难的风波平息下来时，佳吉列夫又有了勇气，去要求沙特莱剧院的观众坐下来，看完整出芭蕾舞剧（它仅有 12 分钟长）。那些反对牧神的人们面对这意外事件的转折沉默不语了，而这种转折也证明佳吉列夫是一位出类拔萃的剧场战略家。第一场战斗由尼金斯基取得了胜利，而他也因为这次成功成了俄国芭蕾舞团新上任的编导家。



71. 莱昂·巴克斯特（1866—1924）于1911年为芭蕾舞剧《天仙》所设计的服装稿。（法国文化机构供稿）

佳吉列夫感觉到自己无法永远地依赖于福金，而且也需要根据各种艺术的新潮流作一次人事上的变动。就在此后，剧场里发生的一件小事情，成了他的一种确凿信号：芭蕾舞剧是活生生的，并且能够跟上时代的步伐。福金听说了关于尼金斯基被晋升为第二位编导家的秘密时，感到非常气愤。他的作品由于尼金斯基将新闻界和观众的注意力都吸引走了而变得黯然失色，于是，他便离开了舞团。毫无疑问的是，在佳吉列夫的心目中，随着《牧神的午后》的上演，俄国芭蕾舞团的一个崭新时代已经开始。他已发现了一位崭新的、激动人心的编导家，并且还发现了一种步入 20 世纪芭蕾舞剧之中的方法。福金已经离开，因此，像科克托的《蓝色列车》也已属于过去，因此，佳吉列夫曾一度冷落过科克托。这位诗人曾讲述过那天晚上，就在他遭到失败而尼金斯基获得成功之后的某个时间，他们演出之后步行回家吃晚饭时的事情：

> 尼金斯基同往常一样绷着个脸。他走在我们的前面。佳吉列夫对我的行为感到好笑。当我询问他为什么这么冷淡（我所习惯的是赞扬）时，他停住了脚步，调整了一下自己的单只眼镜，然后对我说："让我震惊吧！"

"让我震惊吧！"成了那个时代的时髦话；它最精采地表现出了艺术家们寻找以不断更新的方式去表现时代的狂热。这个时候流行的概念是各种艺术进行长时期的实验。佳吉列夫在用"让我震惊吧！"这个口号要求科克托时，已正确地识读了历史上那个瞬间的信号。人们常常将这句话译成了"为出新而出新"，或者"为艺术而惊人"。



72. 瓦斯拉夫·尼金斯基（1889—1950，俄国芭蕾舞蹈家和“20 世纪最伟大的芭蕾男演员之一”）正在表演由他本人编导的现代芭蕾舞剧《牧神的午后》，这幅绘画由瓦伦丁·格罗斯-许戈创作。（法国文化机构供稿）

科克托隐居起来。5年之后，也就是在1917年，他以《炫耀》让佳吉列夫和世界都感到了震惊，并在其中以芭蕾舞剧的方式表现了新的观念。

从此之后，科克托在艺术上干了多种行当。他是令人眼花撩乱的剧作家、超现实主义的电影实验家、小说家和制图家。但无论他做了些什么，都带着那种将诗意当做反诗意之人的调子。他对自己曾作过如此的最佳解释：

> 一根魔杖一挥，几本书便一挥而就，照相机喀嚓，钢笔唰唰，戏剧演员叽里呱啦。这是多么的简单。魔术师。这个词可使一切变得简单。分析我们自己的作品毫无用处。它是不费吹灰之力地组合而成的。

无论我们是多么地想去崇拜他，或者想去指出他的缺点，他都象征着速度，而本世纪的人们都在尽力以这种速度去超越自己。《炫耀》是第一出现代芭蕾舞剧。它的实验曾带来那令人震惊中的种种挫折因素；它将平庸提高到了诗意的现实之上；它歌颂了不合理的结论；它享受了显而易见的天真烂漫。1917年5月在沙特莱剧院的那个首演之夜，发生了另外一个让佳吉列夫高兴的事件，这个事件为未来的各种实验铺平了道路，是走向我们今日成就的路途上更加重要的事件之一。

《炫耀》将巴勃罗·毕加索引入了剧场。"是我使得他成了一位舞美设计家"，科克托曾骄傲地宣称到，而格特鲁德·斯坦（1874—1946，美国诗人和作家）则指出："那的确是毕加索的作品第一次受到普遍的承认……"。节目单上包括了对《炫耀》和"新精神"的一段解说词，



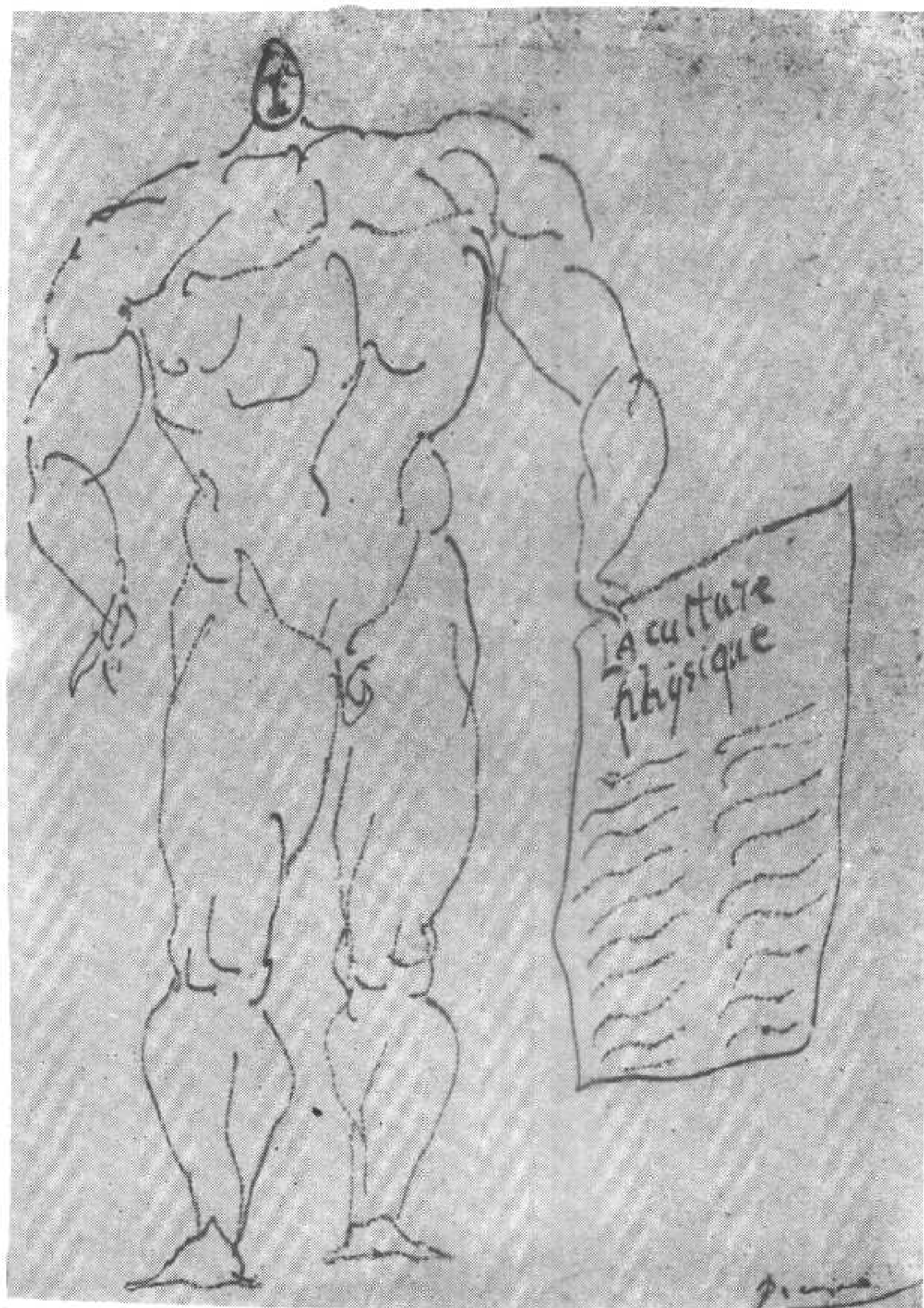
73. 巴勃罗·毕加索（1881—1973，西班牙画家、法国现代派的主要代表和“20 世纪三大艺术巨匠之一”）为芭蕾舞剧《炫耀》创作的前幕。（法国文化机构供稿）

作者是法国诗人、专栏作家、剧作家和新先锋派的斗士纪尧姆·阿波利奈尔（1880—1918）。他是这样写的：

从这种新型的融合开始——直到此前，服装和布景在一方，而编导则在另外一方，一直是不够自然地联系在一起的——《炫耀》中已经产生出了一种超现实主义，而我以为，这是“新精



74. 《炫耀》的海报，使用了由毕加索设计的一套服装。（法国文化机构供稿）



75. 毕加索所画的一幅线描《阿波利奈尔扮演的赫丘利神》，画中人手持的纸上写着："人体文化"，而画中人的形象则生动地描绘出了舞蹈家多年来的所谓"四肢发达，头脑简单"。（法国文化机构供稿）

> 神”的一系列宣言的出发点，而这种“新精神”今天也找到了一个表现自身的机会。它将一定能捕捉住社会的精英们，并有希望将各种艺术和风度变成世界性的欢乐，因为常识希望这些艺术和风度至少处在科学和工业进步的层次之上。

这是“超现实主义”第一次得到使用。阿波利奈尔在一个月后于巴黎上演他的剧作《基瑞西阿斯的乳房》时，还用这个词作了自己的副标题：《一出超现实主义的戏剧》。这出戏完全是非现实主义的和非逻辑的，而阿波利奈尔则在自己的《前言》中将“超现实主义”解释成了对自然的回归，而不是像照片那样去模仿自然：“当人类希望去模仿步行时，便创造出了轮子，但这种轮子却并不像腿。而他则不知不觉地卷入了超现实主义。”阿波利奈尔在将一种新精神注入剧场的过程中，看到了某种欢乐的东西，而在他心目中的现代东西则是将各种艺术融合在一起，而不是在以下的各种成分之间创造任何逻辑的连接：

> 声音姿态色彩呼喊噪音
> 音乐舞蹈杂技诗歌绘画
> 合唱行为和多种布景

这恰好就是《炫耀》的内涵所在或者是它想追求的东西。科克托以为，它都在“立体主义的精神”之中，这是莱奥尼德·马辛（1895—1979，美籍俄国芭蕾表演家、编导家和教育家）这位《炫耀》的编导家在他的自传中记载下的。

事实上，它比其他任何东西具有更多的达达主义因素。

倘若不是在此之前的 1913 年发生了另外一件具有里程碑意义的剧场事件，或许就不会有《炫耀》了。尼金斯基不得不编导该演出季所选定的新作品：斯特拉文斯基的《春之祭》。尼金斯基曾以《牧神的午后》证明了，他的编导实力不是理性的，而更像是某人那火山爆发似的表情，但这个人的灵魂不仅遭受着折磨，而且为希奇古怪的形象所缠绕。斯特拉文斯基在其《自传》中告诉我们说，“佳吉列夫打定了主意，一定要不遗余力地使尼金斯基成为一位编导家。我不知道他到底是否相信他具有编导方面的才华，或者他是否曾以为，他那才华横溢的舞蹈……表明，他将在芭蕾大师方面，表现出同样的才华。开诚布公地说，……一想到要与尼金斯基合作，就使我充满了忧虑，尽管我们之间有着友谊，而且我也敬仰他作为舞蹈家和哑剧表演家的才华。”

佳吉列夫对于尼金斯基的乐感一定也没有把握，因此，他将整个舞团带到了达尔克罗兹在赫勒奥的学校，并在此得到了他所需要的理解和帮助。斯特拉文斯基的音乐在节奏和色彩上，极大地不同于任何此前创作的作品。这部音乐作品大声疾呼着动作，但其复杂性和赤裸裸的原始主义，很容易就使这位编导家困惑不堪和不知所措了。作为音乐产生基础的故事置根于人类的轻信本性和原始的激情。斯特拉文斯基曾说，“我在自己的想象中看到了一种庄严神圣的异教徒的祭祀：贤明的长者们坐在一个圆圈的中间，目睹着一位少女用舞蹈将自己跳死。他们将她当做祭礼，以向春神赎罪。”尼金斯基在这种用古朴的动作、步伐和姿态所强调的原始运动中，想象出了一种圆形舞蹈，而这些动作由于处在模仿冲动中，因而变得

内汇并且简单。

1913年5月29日的首演之夜成了一次骚乱的事件。在接踵而至的动乱中，舞蹈演员们甚至听不见音乐。观众遭到强暴；他们觉得受到了那些执意要令人晕眩和不协和的音响，以及单调的重复动作之愚弄和侮辱。他们尚无法在其中感觉到死亡和新生的狂热感染力，以及那种由高度发达的天真烂漫导致的激动。

这些音响和骚乱淹没了他们，并且预示出了某种战争岁月即将来临的东西。佳吉列夫一定在这场失败中感到了赢得了一场新战斗的凯旋，因为（据科克托这位目击者告诉我们说）他们——斯特拉文斯基、尼金斯基和佳吉列夫当晚曾一道驱车前往布洛涅树林，一路上用俄语狂热地朗诵着普希金的诗歌，而佳吉列夫的脸上则淌着热泪。这些人充满了痛苦之极的思乡之情，仿佛只有他们才能理解，旧世界即将被毁灭，以便重新建造新的世界，而他们则既是毁灭者，又是建设者。

1913年在许多方面，都是两个大陆艺术史上的一个转折点。布洛涅树林中的情景与瑞士阿斯科纳的维里塔山上所发生的事件遥相呼应。一位26岁的女子见到了一位双眼充满了预见之火的男子。鲁道夫·冯·拉班（1879—1958）在那里教授节奏化动作或舞蹈，而他在那年暑假的学生之一就是玛丽·魏格曼（1886—1973），她是由画家埃米尔·诺尔德（1867—1956，德国表现画派的代表人物）送到那里去学习的。诺尔德认为她想跳拉班那种节奏自由的舞蹈。“表现派舞蹈”这个术语在当时还是个新生事物，并且非常薄弱，因此借用了体操流派或芭蕾的描述性词汇。

玛丽·魏格曼当时的手上，握着达尔克罗兹在柏林一所重点学校的任教合同。暑假结束时，她将那份合同拿给拉班看，而拉班则微笑着祝贺她一生有了个好工作。然后，他又说，“但是，你是一位艺术家，你应该登台跳舞。”这些话使她的泪水流到了合同上面，然后便诞生了德国的“表现派舞蹈”。

在第一次世界大战之前，美国的艺术意识尚落在欧洲艺术那激动人心的发展之后。直到1908年，一帮自称为“八人团”的画家们——后来更以“垃圾箱画派”而著称——以其写实主义的“平凡”油画击怒了纽约人之后，情况才有所转机。后来，到了20和30年代，像乔治·贝洛斯（1882—1925）和爱德华、霍伯（1882—1967）等画家们，都是在其表现沙龙、廉价租用的房屋、丑陋的街头风景——简单地说，就是生活的平淡无奇——的方式中引起争议的。他们蔑视国立艺术学院，并敢于剥夺“美”的学术尊严。

还是在那一年，阿尔弗莱德·斯蒂里兹（1864—1946，美国画家、摄影家和照相脱离主义的发起人）开始在他的“291”画廊展示马蒂斯（1869—1954，法国画家和野兽派代表人物）的作品，随后还举办了毕加索（1881—1973，西班牙画家和法国现代派主要代表）、塞尚（1839—1906，法国画家和印象派代表人物）、土鲁斯-劳特累克（1864—1901，法国画家）等人的作品。斯蒂里兹是第一个为将摄影当做艺术而战之人，因此也为作为摄影家的自己赢得了国际声誉。他强烈地笃信美国在艺术上的潜力和使公众接触各种艺术新潮的需要。

然而，这一切努力都在美国艺术史上最伟大的事件

面前相形见绌了，这个事件产生了深远的反响：人称“军械库展览”，这是一个绘画和雕塑的展览，举办于纽约列克星敦大道第 25 街上的第 69 兵团的军械库。它就像是赢得了一场伟大的战斗，因为它赢得了整个新大陆对各门类艺术的支持。

美国画家和雕塑家协会是这次正规名字为“现代艺术国际展”活动的主办单位，但其意图中并无任何革命性的观念。他们只打算将在美国和欧洲城市中工作的独立艺术家们的作品集中在一起，搞一次大型的展览，因为自本世纪初开始，就有大量的美国艺术家前往欧洲居住。在另外一方面，他们的意图是要表明，美国人已经在艺术性上达到了一个高度，并能与其欧洲同行们并驾齐驱。“国际”一词得到了强调，而目的则在于去证明，面对国际性的先行者们如此大规模的展览，学院派的价值判断已无足轻重了。

参展作品中有 1/3 出于大胆妄为的欧洲人之手，比如杜桑的《下楼梯的裸女》和马蒂斯的《蓝色的裸女》，而正是这 1/3 的作品将展览变成了一场骚乱。人们那种因遭愚弄和侮辱而感到愤怒和恼火的程度不亚于《春之祭》首演之夜的观众。展览引起的争论一直延续了数年之久。观众或许感到自己受到了侮辱，但艺术家们，即美国画家和雕塑家协会的会员们，却不知自己到底出了什么问题。当他们开始意识到自己举办的展览蔑视了学院派的常规，以及以往关于美的概念时，只能对自己的行为保持沉默。“军械库展览”在艺术上对艺术家们自身产生的影响并非是立竿见影的。然而，他们感到的震惊却具有持久的强度。

这种呐喊是反对制定任何金科玉律。为新而新的原

则凯旋于纽约、芝加哥和波士顿，而整个艺术界都为自己的大胆妄为感到震惊。“让我震惊吧！”的时代开始了，或者用艺术评论家哈罗德·罗森伯格的话来说，叫做“新事物的传统使得其他一切传统都变成了微不足道的小玩艺儿”。立即形成的东西是对艺术本身的意识。最初为数甚少却立志要使“现代艺术”存活下去的新先锋派知识分子队伍开始壮大起来。格特鲁德·斯坦在此之前就曾飘流到巴黎，而这时则与“军械库展览”关系甚密。她不仅是一位大胆妄为的作家，而且还支持了这次关于艺术表现的最新呐喊；斯蒂里兹此前也已在自己那著名的纽约杂志《摄影作品》上，发表了关于马蒂斯和毕加索的长篇论文。一种新型的观众和收藏者们为了“新”而被创造出来。1964 年，哈罗德·罗森伯格在回顾往日的“军械库展览”时曾这样说过：

> 如今，新先锋派的观众能够接受任何东西。其如饥似渴的代表们——收藏家们、博物馆的馆长们、艺术教育家们、商人们——争先恐后地举办各种展览，并在颜料于画布上未干或者可塑材料未硬之前，就提供了种种解释性的标签。精诚合作的评论家们就像美国职业棒球协会的侦探们那样搜寻着各个画室，随时准备盯上那种未来前途无量的艺术，并率先为其建立盛名。艺术史学家们则站在那里，手里准备好了照相机和笔记本，以确保每个细枝末节都能安然无恙地记录在案。

有谁能因此受到褒奖或遭到指责呢？难道是感到了

一种新风正在刮起，而对新型艺术的意识有朝一日将会成为一笔大买卖的商人吗？难道是那些对自己都模糊不清，而对当时的以及未来的艺术标准就更摸不清头脑的博物馆馆长们和教育家们吗？难道是那些惟恐落在潮流之后的评论家们吗？或者是那些只是对自己的不安全感十拿九稳，而且——用哈罗德·罗森伯格的话来说——发现"艺术能够意义重大地维护其自身的无意义"的艺术家们吗？这场最伟大的革命正在进行着，但归根结底，是由世界的种种变化所注定的。艺术家们凭着直觉，感到了死神的呐喊和再生的痛苦、生存的讽刺和人类精神的凯旋即将到来。

舞蹈此前已经做出了自己那混淆不清和相互矛盾的宣言。佳吉列夫的《春之祭》和《炫耀》竭力处理的是对未来意义重大的种种焦虑。安娜·巴甫洛娃的舞步旋转到了世界各地，唤起了一种尚未死去的美之梦幻。米歇尔·福金在永远地定居于纽约之前的1914年，曾回到佳吉列夫的舞蹈团作过短暂的停留，并在给伦敦《泰晤士报》的一封信中，再次系统地陈述了自己关于改革的基本思想。他在信中重申到，人们必须"在每种情况下，都创造出一种与主题相吻合的新的动作形式"，并且放弃"那些现成的和既定的舞步组合"；"舞蹈和哑剧手势在芭蕾舞剧中没有意义，除非它们被用来表现戏剧情节"；"人应该从头到脚都具有表现力"；"新型芭蕾拒绝成为音乐或者布景装饰的奴隶，只是在完全平等的条件下才能承认与各门类艺术的联盟，并在这种前提下，才允许布景设计家和音乐家具有完全的自由"。

也还是在同一年，也就是1914年，露丝·圣-丹妮丝碰巧遇到了最初的神学院学生泰德·肖恩，两人均笃信

舞蹈的宗教性使命。他们一道创建了一个舞蹈学校和舞蹈团体，通称为“丹妮丝-肖恩”。无论他们两人在创作选择上是多么的折衷——曾使观众想起印度和阿兹台克族的故事，以及西班牙和美洲印第安人素材中那种比喻性的美——丹妮丝-肖恩鬼使神差般地为现代舞发挥了替天行道式的作用，而这种现代舞正是拉班和魏格曼在韦里塔山上会见后产生的表现派在美国的版本。

丹妮丝-肖恩舞蹈学校用赤脚和半脚尖使用了一种经过简化的芭蕾技术，并使用了达尔克罗兹的种种思想。当其最杰出的学生玛莎·格莱姆、多丽丝·韩芙丽和查尔斯·韦德曼于20世纪20年代离开之后，丹妮丝-肖恩舞蹈团很快就瓦解了，而圣-丹妮丝和肖恩的合作关系也破裂了。1933年，肖恩创建了“雅格布之枕舞蹈节”，并在每年夏天举行。他还在为男性舞蹈家赢得承认方面起了关键性的作用。露丝·圣-丹妮丝则为舞蹈家作为一种整体的尊严而继续远征。

希望的岁月

情况发生在1916年的苏黎士。第一次世界大战已经进行了两年之久。瑞士是为数不多的几个中立国之一，吸引了许多具有创造性和革命性的人物，他们从事着各个门类的艺术，并使艺术能够存活下来。罗曼·罗兰（1866—1944，法国小说家、传记作家、音乐批评家和1915年的诺贝尔文学奖获得者）和赫尔曼·海塞（1877—1962，德国诗人、小说家和1946年的诺贝尔文学奖获得者）相遇在此，两人均厌恶毫无意义的战争屠杀。两人均



76. 玛莎·格莱姆（1894—1991，美国现代舞表演家、编导家、教育家、舞团团长和“20世纪三大艺术巨匠之一”）1920年在丹妮丝-肖恩舞蹈团中表演舞蹈《霍奇托尔》时的情景，这是丹妮丝-肖恩舞蹈团保留剧目中以北美阿兹台克人的故事为题材的作品之一。（作者供稿）

竭力建立起一个“欧洲精神的神圣联盟”，号召德法两国的知识分子们起来，促使结束战争的残酷和愚蠢。但在当时，德国的知识分子们已经发表了对立性的宣言，副标题是“愿上帝惩罚英国”。和平没有希望了。

居住在苏黎士的移民们可谓五彩斑斓。有德国人胡戈·鲍尔和里查德·许尔森贝克，罗马尼亚人马塞尔·扬科和特里斯坦·察拉，维也纳人瓦尔特·塞尔纳；法国阿尔萨斯人让·阿尔普（1887—1966，法国雕塑家、油画家、版画家和诗人）；都柏林人詹姆斯·乔埃斯（1882—1941，爱尔兰小说家和诗人）；俄国人弗拉基米尔·伊里奇·乌里扬诺夫·列宁（1870—1924，苏俄政治家和革命领袖）。他们以及更多的人都居住在那里，经常出入公共图书馆，并且在奥德昂咖啡馆这个当时学者阶层的咖啡馆聚会。他们另外一个吸引人的聚会地点似乎是鲁道夫·冯·拉班（1879—1958，匈牙利舞蹈表演家、编导家、芭蕾大师、理论家和德国现代舞的创始人之一）的舞蹈工作室。玛丽·魏格曼（1886—1973，德国现代舞表演家、编导家、教育家和德国现代舞的创始人之一）在那里，苏珊娜·佩罗特和索菲·陶贝尔也在那里，后者后来易名为索菲·陶贝尔-阿尔普（1889—1943，瑞士雕塑家），其名气主要倒不是来自她这位达达运动的舞蹈表演家和编导家，而是因为她身为这个流派的画家。

达达运动诞生于1916年苏黎士一家后易名为“伏尔泰酒馆”的啤酒馆。它成了各种展览、讲座、诗歌朗诵和舞蹈的聚集点。他们曾经在此租用过一家较大的厅堂，而整个拉班学校都卷入了一场达达派的演出。那是个没有故事的舞蹈。阿尔普设计了一组抽象的形式，扬科的假面则没有佯装面孔的模样。而索菲·陶贝尔的舞蹈还是抽

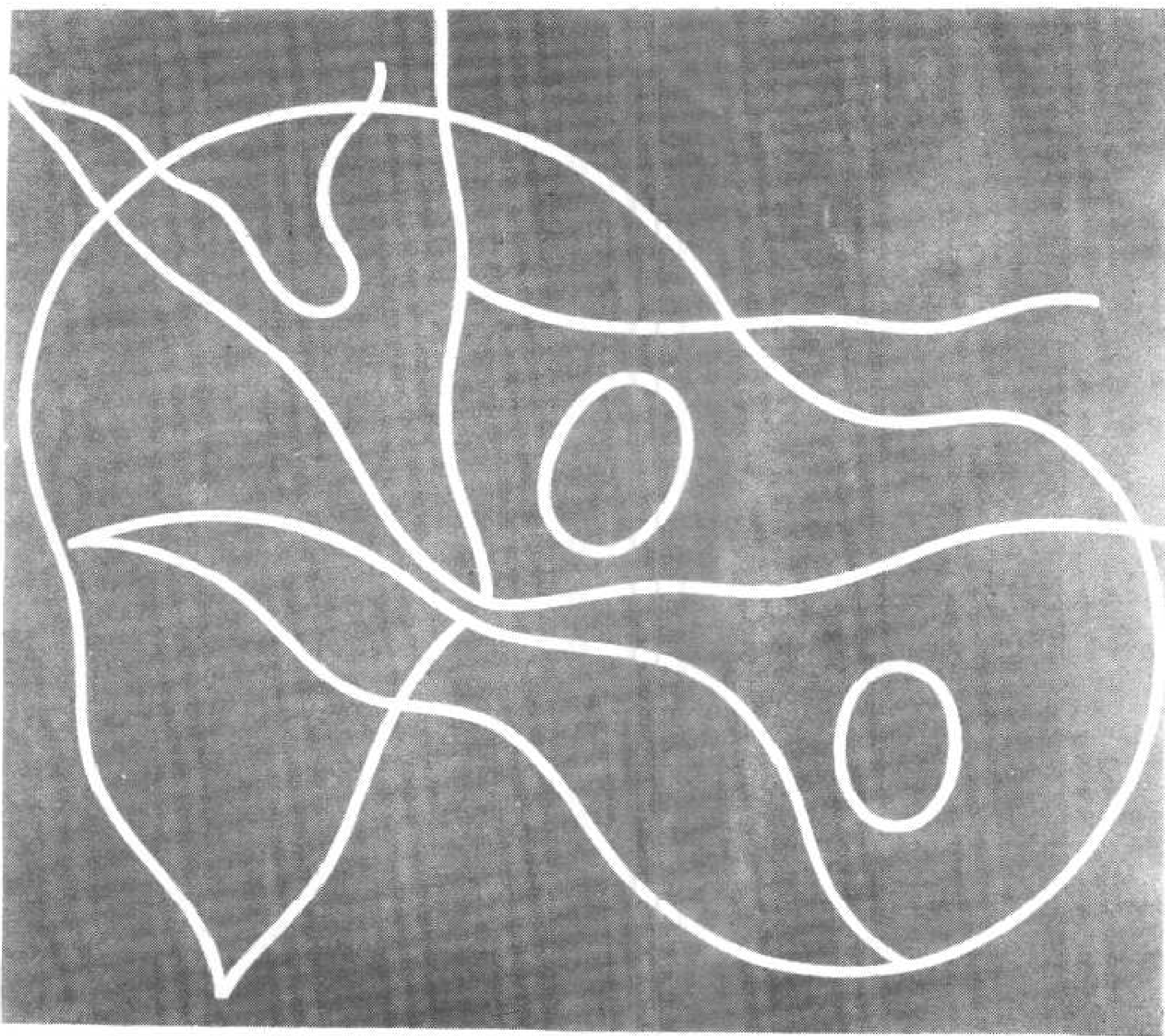
象的，并可能是这类现代舞中的第一个。

依莎多拉·邓肯的舞蹈发自感情的经验；露丝·圣-丹妮丝的作品从东方的隐喻中得到灵感；玛丽·魏格曼到当时为止则已创作出了自己的第一个《巫舞》。但陶贝尔的动作是为动作本身而进行的。让·阿尔普（陶贝尔的丈夫）在回忆她时说："她画出了光彩夺目的几何信息。"当我们目睹这些几何图形时，便能比较容易地将它们变成她的舞蹈动作的大致形态：几何图形被简化到了极致。让·阿尔普向我们讲述了她表现自己的方式：

> 索菲·陶贝尔和我一道作画、刺绣并且制作拼贴作品；所有这些作品均来自最简单的各种形式，或许还是"具体艺术"的最早例证。这些作品是客观存在的东西，单纯并具有独立性，没有任何意义或理性的内涵。我们反对各种模仿和描述，而让本质的东西和自发的东西得到自由的驰骋。

达达主义者们之间的区别之多等同于号称达达主义者的艺术家们的数量之大。总体说来，达达是对20世纪的创伤做出的最重要的反应和反思。尽管它于20世纪中期曾被超现实主义加以吸收，但又于50和60年代重新冒出头来，并至今与我们同在，而无论它选用了什么样的伪装。1916年，达达曾直接向世界发出了颇为灿烂的痛斥，而世界也正需要它。它那令人恐惧的模样只是变得更加令人恐惧了，而它那挑战性的种种问题至今也没有得到回答。

整个达达运动均是用艺术去集体表现出的敌对情



77. 索菲·陶贝尔-阿尔普（1889—1943，瑞士雕塑家）是开创达达主义的艺术家们之一。她那线条稀疏的抽象作品可谓此类作品中的先驱。这幅油画《共同的绘画》作于 1939 年，但至今依然能够使我们想象出她于 1916 至 1918 年间创作的那些抽象舞蹈的样式，但这些舞蹈没有留下任何资料可查。(悉德尼·贾尼斯美术馆供稿)

绪。“达达主义者认为有必要去反对艺术，因为他已看透了，艺术所号称的道德安全阀作用，完全是一场欺骗”，这是里查德·许尔森贝克的话。达达主义者们在政治和艺术的王国中，在全然的毁灭中，并且充其量在目空一切的超然中，看到了拯救人类的希望。

鲍尔演奏钢琴，察拉朗读自己的诗歌，而许尔森贝克这位医学院的学生加军事和平主义者则涂黑了自己的面孔，表演了许多伪非洲舞。鲍尔曾指出：“我们所歌颂的既是插科打诨，同时又是安魂弥撒。”他首次发表了自己的“无词歌”，这是一种音诗或音画，也是文学与阿尔普的达达派拼贴画划等号的作品。他们都觉得，自己成了上帝的小丑。

库尔特·施维特斯（1887—1948，瑞士出生的德国画家和达达主义画派的创始人之一）——察拉说即使达达主义从未被发明出来，他也会成为达达主义者的——在战后继续演奏这些音画多年，并在他的《野牛奏鸣曲》中集大成，这部作品是用这行诗来开头的：

Fümms bö wö tää zää Uu……*

他因自己那些“梅茨结构”的废物画、普通拼贴画和雕塑而闻名遐迩。为什么叫做“梅茨结构”（Merz）呢？这个词与德语中的“痛苦”（Schmerz）和“心脏”（Herz）同韵，并且还是动词“连根拔掉”（ausmerzen）的词根。的确，达达主义者想要毁灭理性的欺骗，然后发现一种非理

* 一组没有约定俗成意义的音组合在一起后，给人更多和更自由的联想和想象余地。与此同时，这个诗句也足以说明达达主义在其激进而疯狂的初创阶段（1916—1922），是怎样朝着人类的脸上吐唾沫的。

性的秩序，这是阿尔普的想法；尽管他能够用达达主义去变戏法，却依然笃信人类“作为自然的一个部分去回归自然”。施维特斯的古怪也表现出了希望：“……全体受欺骗的人民呐喊着，要求结束战争……人们也能用垃圾来呐喊，这就是我的所作所为，被粘贴者和被钉住者绝对地在一起。他称之为‘梅茨结构’。……一切都完蛋了，而此时此刻，我们不得不在那些零星的和破碎的物品中重建起某种东西来……”。

是什么使得20年代成为如此重要的10年呢?是其重新建造，并在一个危险的世界中寻找条条新路的意志。过去已经被毁灭，而有些艺术家，如察拉等人，感到毁灭的工作尚未彻底完成；他们愿意驾驶着垃圾车，装上所有的被毁灭物，但无路可走。然而，他们中间的大多数人依然在前方，看到了一种崭新的精神现实。

战争结束之后，许尔森贝克立即回到柏林，加入了这支革命的队伍。战争形成的巨大幻灭造成了一种革命的沸腾情绪，并能在柏林的艺术中找到最强烈的表现。与苏黎士的宁静形成对比的是，柏林的道德和肉体危机强烈地要求采取行动。一系列宣传性的会议召开了，许多短命的杂志发行了，一个达达派的俱乐部创建起来了。许尔森贝克先后曾得到乔治·格罗兹（1893—1959，德国后期表现派画家和新客观主义的代表人物）和瓦尔特·梅灵（生卒年不详）以及奥托·迪克斯（1891—1969，德国表现主义画家和新客观主义派成员之一）的支持。1918年5月的一次宣传会议宣布要朗读“由10位女士们同步表演的诗歌、噪音音乐和立体主义舞蹈”。达达主义在德国成了系统地将艺术用作反对过去痕迹的政治武器。

胡戈·鲍尔撤退到了瑞士南部的提契诺，他在那里



78. 这幅讽刺画名叫《社会的中流砥柱》，由乔治·格罗兹（1893—1959，德国后期表现派画家和新客观主义的代表人物）创作于 1926 年。他认为，这是自己以讽刺手法控诉第一次世界大战后德国社会的作品之一。（德国信息中心供稿）

见到了阿尔普，并且变成了一位神秘主义者。许尔森贝克于第二次世界大战之前移民到了美国，并在纽约的中央公园南端成了一位生意兴隆的心理分析学家，而后则决定在提契诺度过自己的余生。乔治·格罗兹作为难民来到了纽约，他在那里非常成功地改变了自己的艺术风格和生活方式。他在自己的《小是大非》一书中写到："倘若达达主义对于大众来说毫无意义，也至少曾是阔少们用来发泄的工具，他们资助了我们的运动。我们简直是嘲弄了一切……一切对我们来说，都不是神圣不可侵犯的了，……我们冲着一切，包括我们自己吐吐沫。我们的符号是虚无、真空、寂寞……我们沿着陌生的道路旅行。我坚决反对自己从前的作品……我发现得到的是若干个新的世界。自然以其更大的简单、统一、优美和坚定不移的永恒接近了我。是的，我一生中的第二个阶段开始于美国，但同时到来的还有一种与自己的过去进行决裂的内在冲突……"。

赢得胜利的法国没有遇到像战败的德国那么多的问题。对达达主义采取的一种更加严肃的态度开始流行于法国。人们开始对大量的社论、新闻故事和道听途说的消息感到厌倦。达达主义者们则总是有某种本事去走进标题。1920 年 3 月，《人民杂志》道出了大多数人的思想：

> 必须承认，这是一种举足轻重的作品，而作品本身也必须得到评判。作者可以是他所喜欢的那样，疯疯癫癫，两个脑袋，公证人，四只脚，布尔什维克，烟囱清洁工或者中风瘫痪者，算命先生或者妄想狂。这种作品能够在我们的精神中唤醒一群囚禁在牢笼中的野兽。达达主义不

是一种神秘的欺骗；它是整个人类的秘密
所在。

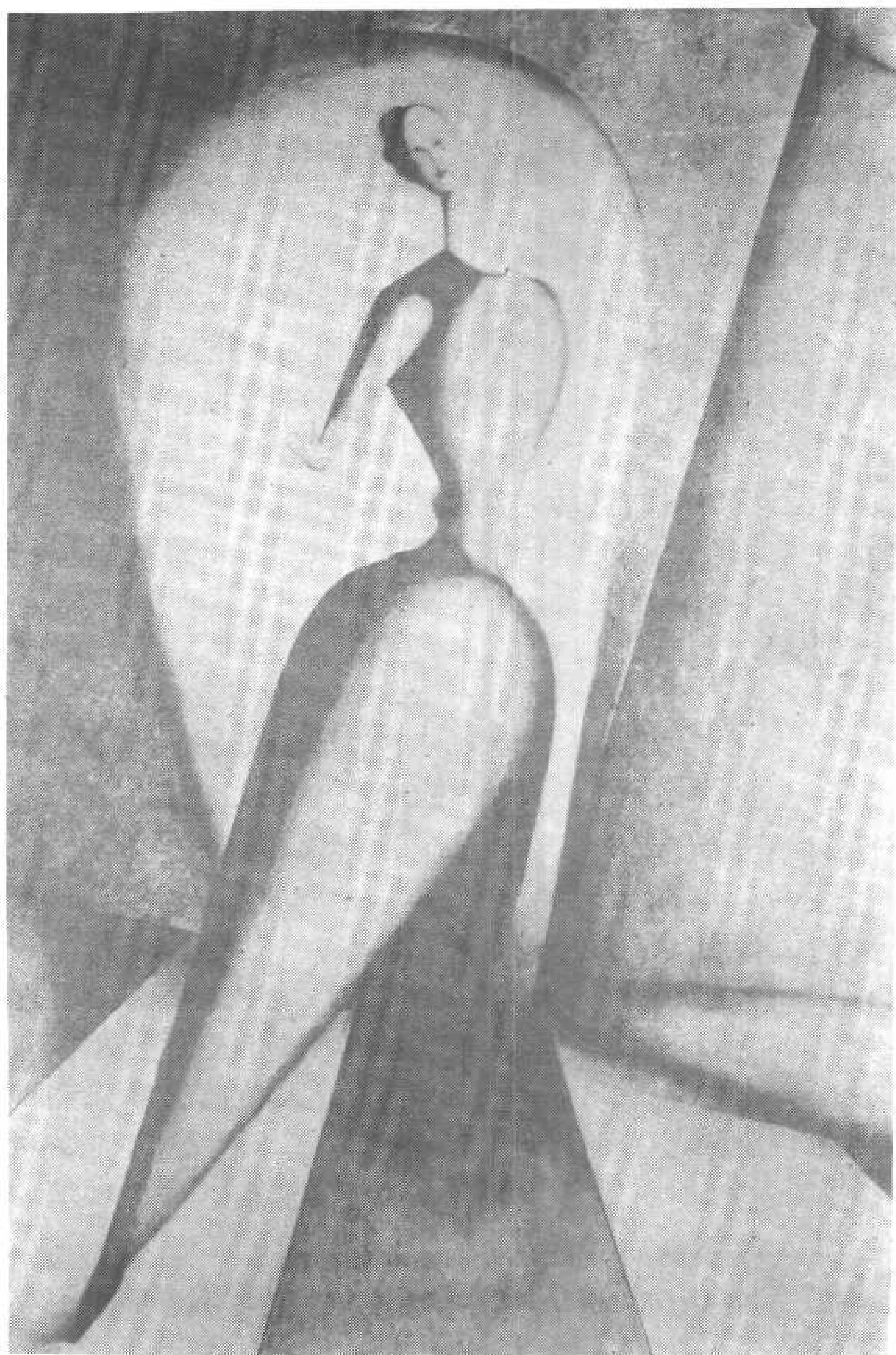
在法国，达达主义出现在革命的尾声，而在此时，重新确立方向则似乎是在所难免的事情。安德列·布里顿（1896—1966，法国超现实主义作家和批评家）所感兴趣的许多东西是受到死硬派达达主义者们蔑视的。他对弗洛伊德的理论深感兴趣，并曾于1922年拜访过弗洛伊德。达达主义者们要么反对，要么蔑视弗洛伊德。1920年，布里顿就诗歌的表现问题，用某种超现实主义的手法撰写了一篇论文，文中那些超越我们有意识控制的形象成了梦幻般现实的艺术创作。希腊神话中的爱神厄洛斯和潜意识中意象的自动发泄，成了超现实主义的两大支柱。它将包含在达达主义中的大多数成分都加以系统化了。安德列·布里顿在其发表于1924年的《超现实主义宣言》中可以这样说："我笃信未来能够将梦幻与现实这两种状态融为一体，笃信如此矛盾的表象存在于某种绝对的现实，或者是我能称之为超现实的状态之中。"

与达达主义相比，超现实主义由于具有更大的规范性，因而也拥有更加广泛的创作范畴。其中包括了琼·弥罗（1893—1983，西班牙超现实主义画家、雕塑家和抽象派绘画的先驱者之一）那玩耍般的狂想和马克斯·恩斯特（1891—1976，德国超现实主义画家）那恶梦式的意象。萨尔瓦多·达利（1904—1982，西班牙超现实主义画家）可以证明，即使是学院派的幻觉艺术，也可能导致一种反艺术的作品。弗洛伊德主义、达达主义和超现实主义的三位一体成为诸门类艺术中的强大力量。舞蹈尽管在发展速度上慢于其他艺术，但依然受益于这种三位一体。

在20世纪20年代中，最狂热的艺术活动均发生在德国。初而在魏玛继而在德绍的鲍豪斯学院，由于在诸门类视觉艺术、建筑、工业设计和舞蹈等方面的革命性教学和实验，而成为一座具有国际性重大意义的机构。它成了新功能主义的荟萃之地。它由瓦尔特·格罗皮乌斯（1883—1969，德国建筑家，1937年移居美国，为鲍豪斯学院的创始人）所创建和领导，竭力融艺术与现代技术于一体。在20年代，现代风格的建筑得到巩固。建筑、城市规划、公路、桥梁和隧道的建设，都将在未来的数代人面前，成为我们这个世纪的最佳代表。而最强烈的建筑冲动则来自鲍豪斯。

然而，诸门类视觉艺术并未遭到忽视。比如说奥斯卡·施勒默尔（1888—1943，德国画家、舞蹈家、戏剧理论家和设计家）这位鲍豪斯学院的布景设计教员，就对空间中的人感兴趣。他的舞蹈演员们由他的想象所创造，是无性别差异的形体或各种永恒地运动于空间中的人，如同处在各种情调中的木偶那样。他将跳舞的人变成了机械式的人体，并称之为“艺术形体”。他用画家的眼睛去观察，而他的舞剧则出自一位非舞者的意图——试图排除舞台动作的一切文学和感情因素，而依赖于处在各种几何样式中的造型式形象。他的《三人芭蕾》最强烈地表现出了那些在运动中引人入胜的形态。他在几何逻辑的刺激下，证明了艺术家身上的科学家素质，以及科学家身上的艺术家素质。

20年代这个时期，到处都是动荡不安的，而以中欧为甚。就是在这个时候，弗朗茨·卡夫卡（1883—1924，奥地利作家）创作出了各种恶梦和对失去之物不可自拔的留恋。生活要求具有强刺激的活动。街头和剧场出现了暴



79. 这幅画中抽象的舞蹈家形象非常典型地代表了奥斯卡·施勒默尔（1888—1943，德国画家、舞蹈家、戏剧理论家和设计家）这位鲍豪斯学院教员的想象力。他在自己的实验中，曾与活生生的舞蹈演员合作。这幅画现存慕尼黑绘画陈列新馆。（因-比尔德国际图片中心摄影，德国信息中心供稿）

力。贝尔托特·布莱希特(1898--1956,德国戏剧家和诗人)在冰冷的舞台灯光下,力争--种新型的真实感,以便使观众通过间离效果产生意识。埃尔温·皮斯卡托尔(1893—1966,德国戏剧导演)则超越了布莱希特的史诗戏剧,从而创作出了他的政治戏剧,并朝着为了给他鼓掌而购买最佳席位的资产阶级圈中的心满意足者挥舞拳头。最受他们喜爱的人物是《三便士歌剧》中的公路强盗麦凯·梅瑟。表现主义风行一时,带来它那爆炸性的呼喊、强烈的扭曲和一泻千里的激情。

也就是在这些岁月里,英国人发现了自己的舞蹈。曾短暂跟随佳吉列夫的玛丽·兰伯特(1888—1982,英籍波兰芭蕾舞蹈家、舞团团长和英国芭蕾的创始人之一)于1920年在伦敦开办了一所自己的芭蕾学校;该校后来成了兰伯特芭蕾舞团。她很难被称作是一位舞蹈表演家或编导家。然而,她在为英国发现并培养杰出舞蹈人才方面的天赋,却具有重大的意义。即使她其他什么也没干,而仅仅是培育出了安东尼·图德(1908--1987,英国芭蕾表演家、编导家和教育家)和弗雷德里克·阿希顿(1904—1988,英国芭蕾表演家、编导家和舞团团长),其功德也是无可争议的。妮奈特·德·瓦卢娃(1898— ,英国舞蹈表演家、编导家、教育家、舞团团长和英国芭蕾的创始人之一)是另一位为英国芭蕾传统奠基的大人物,只是她更加讲求实际一些罢了。英国皇家芭蕾舞团只花了不到20年的功夫,就变成了世界上最伟大舞团之一。

玛丽·兰伯特一直对实验性的作品更感兴趣,并能使自己从各种外部压力中解脱出来,因此保证了她的舞校和舞团拥有某种别具一格的地位。与其德国的同行们相比,处于两次大战之间这个时代的英国艺术家们没有

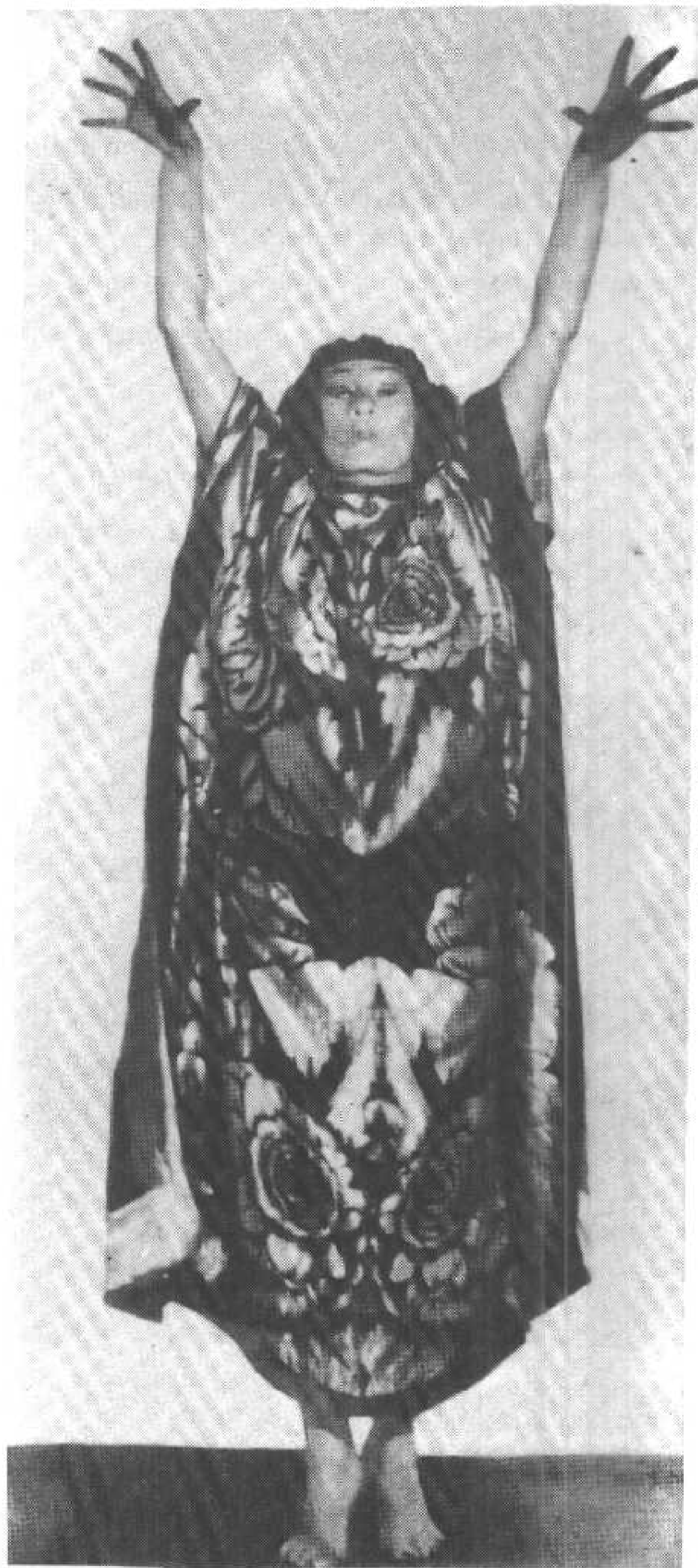
卷入任何实验性的狂热。爱尔兰的阿比剧院以其抒情性的现实主义腾空而起，达到了令人嫉妒的高度。然而，总体来说，精神贵族们在当时统治了英国的各种浪潮，从弗吉尼亚·沃尔芙（1882—1941，英国作家）到赫伯特·乔治·威尔斯（1866—1946，英国作家），从约翰·高尔斯华绥（1867—1933，英国作家）到斯蒂芬·斯彭德（1909— ，英国诗人和批评家）等人，便属于这个精神贵族的行列。但有些最具创造力的英国人则更情愿自由自在地侨居于美国：如戴维·赫伯特·劳伦斯（1885—1930，英国小说家）、奥尔多斯·赫胥黎（1894—1963，英国小说家、散文家和诗人）、克里斯多夫·伊舍伍德（1904— ，英国小说家）、威斯坦·H·奥登（1907—1973，英国诗人）等人。在20年代中，尤其是在此后的10年中，一些最伟大的欧洲人一心转向了新世界。

在第一次世界大战之后的那个10年中，表现主义舞蹈兴盛于中欧。玛丽·魏格曼是这个圈子中最为雄辩的舞蹈家。我们只有想象出她对战后时期那种骚乱背景的深恶痛绝，才能理解她的舞蹈。她将自己看作是所处的那个时代的产物。她从自己的日常生活经验中吸取力量。无论她跳的是什么舞，都是用狂喜的方式去表现生存。为了生存，必须与生活同步。她听到过许多召唤，许多死神的召唤。对她来说，这种声音在召唤生命返回其漆黑的发源地。战争的残杀对于德国人来说，是一种不断出现的幽灵。没有哪个民族在20年代末曾像德国人那样，出版了如此之多的反战书籍，其中以埃里希·马里亚·雷马克（1898—1970，德国作家）的《西线无战事》最为著名。1930年，魏格曼在慕尼黑编导并表演了《死神纪念碑》，这是一场里程碑式的表演，以纪念战争和死神。

她一直能够意识到根本的问题，而最重要的是，能够意识到要战胜自身中的平庸无奇，而这是一种真正的尼采思想。牺牲是另外一个不停出现在她心头的概念，并且能够在她的若干舞蹈中得到表现，而这些舞蹈即使是处于最轻快的情调之中，也从未轻飘飘过。她的全部舞蹈创作均产生于自己的这种意识：自己的身体就是一种生命的明显表征，而这种生命仅仅作为人性的镜子才能存在。尽管她的舞蹈扎根于其内心的激情，但却不是理性的。她就像自己的美国同行玛莎·格莱姆（1894—1991，美国现代舞表演家、编导家、教育家、舞团团长和美国现代舞的创建者之一）那样，从象征性的原始起源中吸取灵感，而她的作品也表现出了一种对神秘信仰的强烈依赖，这种神秘信仰的深度一直是无从把握和高深莫测的。

在这种相同的氛围和经验中，产生出了两位完全相反的人物。哈罗德·克罗伊茨贝格（1902—1968，德国现代舞表演家、编导家和教育家）是能与玛丽·魏格曼和库尔特·尤斯（1901—1979，德国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）两者形成对比的一个符号。20年代充满了奇人怪人，其中包括了一些象牙塔式的艺术家们，比如说莱纳·玛里亚·里尔克（1875—1926，德籍捷克诗人）所证明的那种人；直到他于1926年逝世之时，依然竭力坚持生活在一个孤立世界那受到保护的真空中的想法。克罗伊茨贝格可不是这种人。然而，一位艺术家处在一个梦幻世界的孤立之中，依然是可以创作的：

> 我不是个领袖，或者任何流派舞蹈的创建者。我跳舞是为了表现我自己。我的舞蹈发自我的内心、血液和想象……我不相信舞蹈应该讲



80. 玛丽·魏格曼(1886—1973，德国现代舞表演家、编导家、教育家和德国现代舞的创始人之一）曾经说过："《巫舞》是我一生中的'伟大'独舞之一，它所反映的是那种鬼魂附体、疯疯癫癫和放荡形骸，并且抵制魔力迷惑者的形象……舞中的假面具有其自身的生命力……身体具有某种动物般的属性，而形象则是那尊莫名其妙的狮身人面兽……"。(作者供稿)

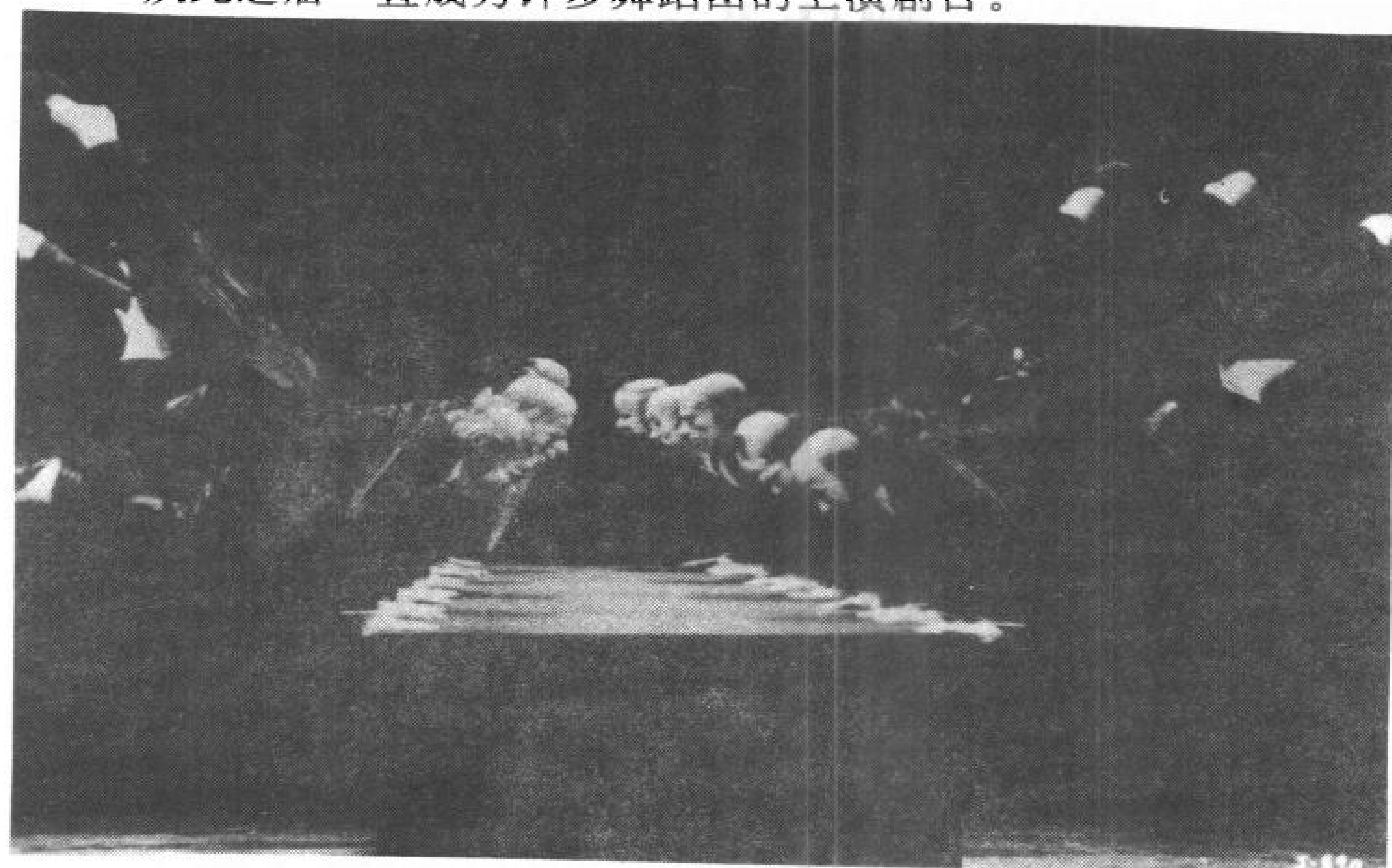
> 述一个故事，或者应该拥有某种内涵；我也不觉得舞蹈家必须依赖于自己的经验，才能充分地表现出那些大喜或大悲的舞蹈来。

倘若现代舞就是自我表现的本身，那么克罗伊茨贝格就是这种现代舞的缩影了。如今，他所跳的舞蹈或许不再重要，而对他那种戏剧化的抒情表演之记忆也可能会随着那为数不多的、曾目睹过他的人们一道逝去，并且仅在舞蹈史上留下了一个小小的脚注。他在这里没有被提及的原因并不是因为他过于艰深，而是因为这里只有一些早期的，或许还是召唤式的例证，就像依莎多拉·邓肯那样，得看你到底能够带着你那个自我，在艺术的征途上走多远。

还有一个理由可以解释，为什么要在舞蹈史上记他一笔，那就是约翰·马丁所说的，他那种“自由改编芭蕾”的方式。这一点将他与库特·尤斯更加紧密地联系在了一起；尤斯可将拉班称作是自己的老师，并且充分地运用了拉班的空间与动作概念。尤斯与拉班相比，要更多地属于剧场圈一些。作为20年代的产物，他笃信表现主义就是最适合舞蹈的艺术形式，而舞蹈则必须是以自然的，而非程式化的动作，去强化情节和刻画性格，去讲述故事的戏剧。他喜欢采用尽量少的布景，以及单纯的和流线形的动作，而回避使用芭蕾的旋转、交织击腿跳和脚尖舞，以避免脱离时代。他是一位新型的诺维尔，决心赋予“情节芭蕾”以一张20世纪的面孔。他曾因倡导一种能用于两种技术流派之上的新型方法，而使1928年在德国参加一次国际舞蹈大会的代表们都感到震惊。尤斯指出，古典芭蕾需要逐渐地将现代舞当做那个时代的真正代表。他

还形象地说明了，现代舞蹈家为了获得成功，也不得不接受并吸收大量的古典技术。尤斯的观点超前了自己所处的那个时代几十年。

他是一位富于献身精神的艺术家，对自己的那个时代忠贞不渝，深深地卷入了两次世界大战间那令人恐惧的插曲，并且深受其害。他准确地将希特勒的自传《我的奋斗》看作是一种大难临头的信号，并在1932年——也就是在希特勒上台的前一年——创作了反战舞剧《绿桌》，剧中那简单的概念和比喻性的力量变成了一个最为别出心裁的死神之舞。意义重大的是，它首演于巴黎，并从此之后一直成为许多舞蹈团的上演剧目。



81. 库特·尤斯（1901—1979，德国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）的代表作舞剧《绿桌》，由美国纽约的罗伯特·乔夫雷芭蕾舞团演出。（赫伯特·米格多尔摄影，罗伯特·乔伯特芭蕾舞团供稿）

20年代德国的另外一个重大事件就是一个名叫“拉班舞谱”或“运动谱”的记谱体系最终形成。它首次发表于1928年，并在8年之后受到了检验：为了在一个舞蹈大会上作一次大型的演出，记好的舞谱被送到了40个不同的城市，并在各地进行排练。当舞蹈演员们集中起来时，各个部分非常合适地组合在一起，并且仅经过一次彩排就进行了表演。这是走向消灭舞盲的第一个重大步伐。早在1700年，拉乌尔·奥热·弗耶（约1675—1710，法国舞蹈表演家和编导家）就创造出了第一种可行的方法，这种方法一直使用到法国革命之前。尽管它具有明显的局限性，但如果诺维尔当年没有全盘地反对弗耶的舞谱，那么今天一定能够帮助我们更多地理解诺维尔的舞蹈作品。

就像把音乐记录下来那样，将舞蹈动作记录在案的需要也一直导致人们在这个方向上作出新的努力。贝尼什舞谱主要用于英国，是若干比较成功的努力之一。电影和录像已经证明只是能够有所助益的工具。当然啦，舞蹈存在于舞蹈家的身体之中，但如果不记录在案，便会在它得到完成的那一瞬间消失殆尽。拉班舞谱已经证明是保存舞蹈时最易为人理解的工具。拉班舞谱还进一步发展出了“用力—形态”的理论，并在最近还将这种舞谱实验性地编入了计算机的程序之中，因此很可能会为舞蹈奠定一种有案可查的基础。

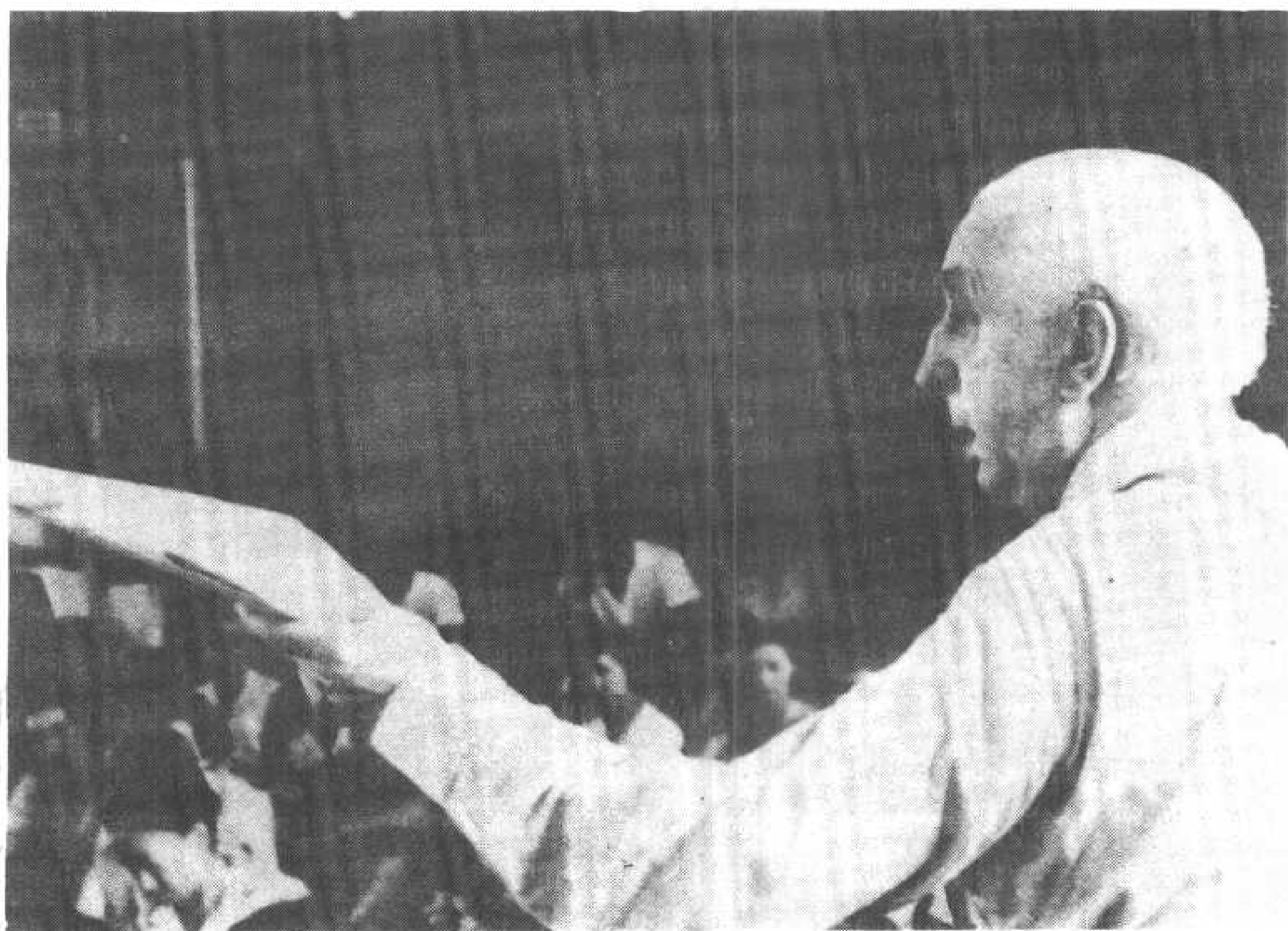
拉班舞谱中心设立在纽约，并在第二次世界大战之后成为舞蹈的麦加。早在“军械库展览”和“丹妮丝-肖恩”舞蹈团的巧合创立之岁月里，艺术的观念对于范围更加广阔的美国人来说，就已具有了更大的意义。

参加“军械库展览”的极端主义实验者们中间，有一

位名叫马塞尔·杜桑（1887—1968，法国画家和达达派的代表人物）的人，他1915年定居于纽约。他在纽约（他泛泛地将它当做是美国）找到了那种紧张的冲动和闪光的激情，而这种东西是欧洲不再能够提供给他的。他那令人浮想联翩的作品《下楼梯的裸女》证明，他对动作非常着迷，而他在这幅绘画中则通过电影式的暗示解释了动作。他的《现成作品》，比如《酒瓶架》或者《尿壶》，是否定创作的创作。他的《大玻璃杯》被布里顿描述为“一种对爱情现象所作的机械式的和讽刺性的阐释”，并不妨被解释成对冷漠无情所作的显而易见的成功表现。杜桑曾说：“讽刺本是接受某种东西的有趣方式。我的讽刺是对冷漠无情的讽刺。这是一种‘变形讽刺’。”杜桑的各种思想就像科克托在《炫耀》中的各种思想那样重要。然而，他们的真正影响直到50年代初期才让人能够在劳生伯（1925—　，美国抽象表现主义画家和波普艺术的代表人物）、凯奇（1912—1992，美国作曲家、钢琴家和机遇音乐的创始人）和堪宁汉（1919-　，美国现代舞表演家、编导家、教育家、舞团团长和机遇舞蹈的创始人）的身上感觉到。杜桑和围绕着施蒂格利茨的杂志《291》周围的人们当即取得的成就，就是去证明新的思想。

路易·霍斯特（1884—1964，美国钢琴家、作曲家、教育家、作家和现代舞的重要支持者）曾任丹妮丝-肖恩舞蹈团的钢琴伴奏和指挥，并且是那些希望看到舞蹈在一个日益变化的世界中找到新意义的人们之一，因为其他所有的艺术都在经历着重大的变革。一次短暂的出访欧洲使得他意识到了，舞蹈必须与过去那种折衷主义的美进行决裂。他发现了玛莎·格莱姆潜在的天赋。他还鼓励多丽丝·韩芙丽（1895—1958，美国现代舞表演家、编导

家、教育家和美国现代舞的创始人之一）以及查尔斯·韦德曼（1901—1975，美国现代舞表演家、编导家、教育家和美国现代舞的代表人物之一）这两位丹妮丝-肖恩舞蹈团中最有前途的成员，去寻找一条新路，以便在艺术上达



82. 路易·霍斯特（1884—1964，美国钢琴家、作曲家、教育家和作家）这位现代舞界德高望重的老人家，曾经教导过多至三代人的美国舞蹈家。他是美国现代舞不知疲倦的战士，并在精神上极大地改变了这种舞蹈的发展方向。（作者供稿）

到自我完善。他希望让舞蹈能够赢得其他诸门类艺术均享有的相同自由和独创性，但他也决心赐予舞蹈以结构和规范（这些东西也是其他实验艺术所不具备的）。在玛莎·格莱姆于1926年举办了第一次个人作品发表会之后，美国版本的现代舞便应运而生了。

史学家们过分地卖弄了这样一种看法：第二代现代舞蹈家们于20年代的到来本是为了反对“丹妮丝-肖恩”而出现的。但实际上，“丹妮丝-肖恩”到当时为止已经完成了自己的历史使命。对曾于1917年后改变过欧洲的全部旧有价值进行重新估价的行为，也在美国找到了回音。美国戏剧的复兴开始于尤金·奥尼尔（1888—1953，美国剧作家）和埃尔默·赖斯（1892—1967，美国剧作家）的崛起。新一代实力强劲的作家们出现了：菲茨杰拉德（1896—1940，美国小说家）、海明威（1898—1961，美国小说家）、多斯·帕索斯（1896—1970，美国作家）、威尔德（1897—1975，美国小说家和剧作家）等等。爱德蒙·威尔逊（1895—1972，美国批评家和作家）在评论T.S.艾略特（1888—1965，美国诗人、文学评论家、剧作家和1948年的诺贝尔文学奖获得者）的《荒原》时曾这样写到：“……我们有时感到，他的话不仅表现出了个人的沮丧，而且还揭示出了整个文明所遭受着的饥荒……”。这段话写于1923年。有人还创造出了“迷惘的一代”（指第一次世界大战前后的美国青年一代）这个短语。许多美国的知识分子在巴黎的左岸寻求着我行我素的侨居生活，以躲避一个陶醉于禁令之中的社会，而这个社会在一次猴类审判中否认了我们的这些灵长类的出生权，却使萨科和万泽蒂（1920至1927年发生于美国的一场司法与政治上

的论战，焦点是对这两名美籍意大利人激进分子进行的审理和定罪）成为英雄和烈士。人性那永恒的偏见中，又添加了新一代拜金政体那令人眼花撩乱的情绪之味道，而这种政体所冲击的目标只是某个地动山摇的股票市场之危机。

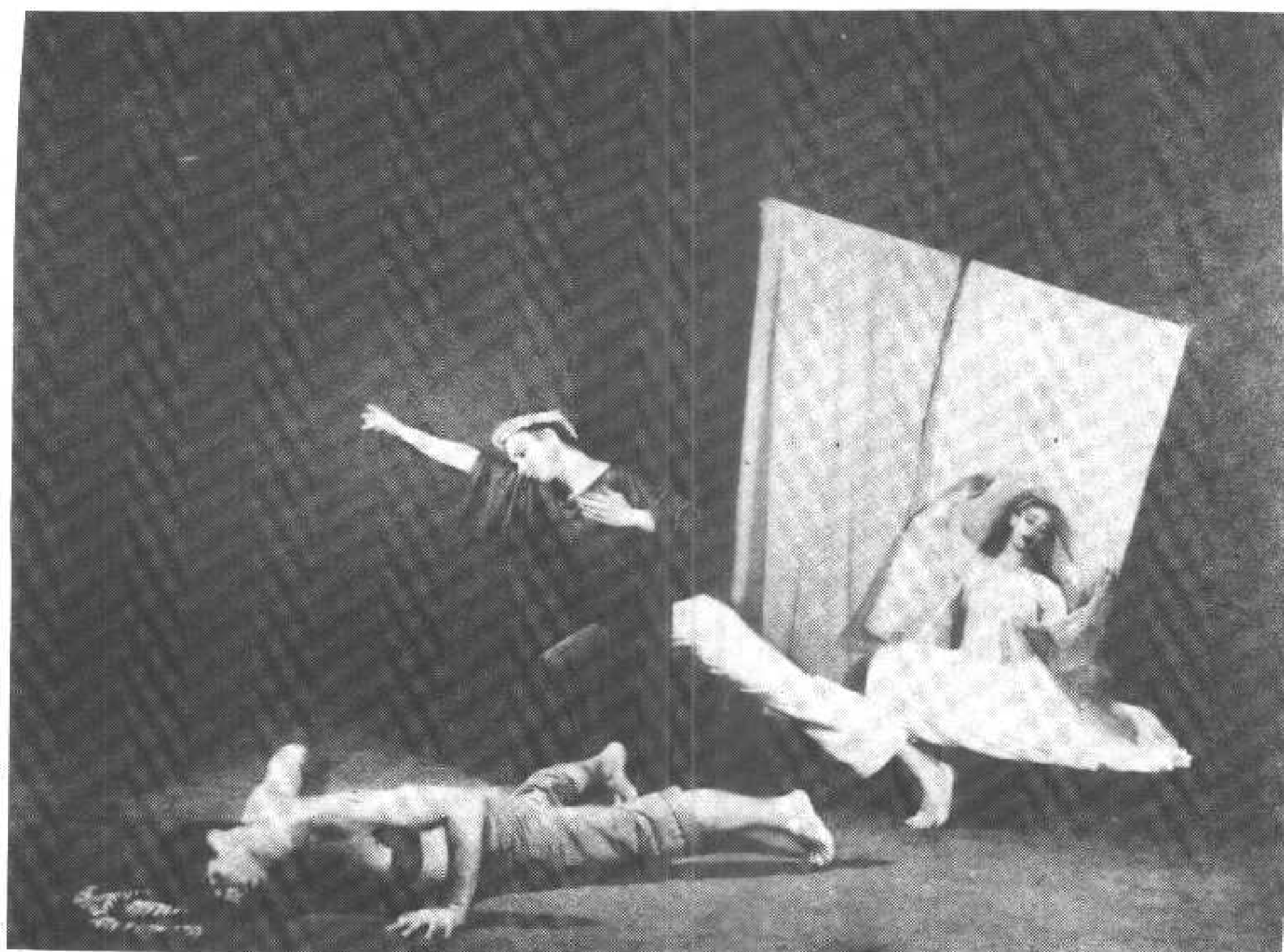
然而，美国在文化上觉醒了。必须将格莱姆和霍斯特、韩芙丽和韦德曼在那个时刻从“丹妮丝-肖恩”舞蹈团那种矫揉造作中逃离出来的事件，放进这个背景之中加以考察。或许，如果没有依莎多拉，就永远也不会冒出来一位玛丽·魏格曼，去赋予现代舞以实体和方向。依莎多拉曾颇有预见性地说过：“我看见美国在跳舞”，而美国舞蹈家们在 20 年代末掀起的新浪潮在内容上是表现主义的，而在精神上则是浪漫主义的。他们的作品表现出了依莎多拉有意识的影响，以及玛丽·魏格曼无意识的影响，后者曾在 1930 和 1931 年出访过美国。美国的现代舞蹈家则超越了魏格曼，赋予了现代舞以更多的实体和方向，赋予了现代舞以仅仅亚于芭蕾的技术。然而，这些舞蹈家们的作品主要都是具象性的，用一种平铺直叙的叙述方法去戏剧性地表现心理活动。这种作品表面上看是革命的，但其本质则不然。事实上，它中断了在佳吉列夫俄国芭蕾舞团的帮助下，由《炫耀》开始的那场真正的舞蹈革命，而这场革命的勇气在 20 年代则要比在第一个 10 年中逊色得多。

现代舞不完全是某种心态的体系，不完全是以柔韧的个体肌肉去突出自己的艺术梦想。与此同时，这场新运动的弱点似乎自然就是其优点：过分地表现个人了。海伦·塔米丽丝（1905—1966，美国现代舞表演家、编导家、教育家和美国现代舞的重要代表人物之一）本来出身于

芭蕾，却加盟于其他几位先驱们，于1928年的一份节目单的说明中确立了他们的原则，而这些原则听起来则像是一篇宣言。她的思想表明了那个时期的革命精神：没有什么普遍性的原则，每个作品都不得不创造出自身的规则，每个时代都创造出了自身的艺术，而这种艺术必定带上了其环境的痕迹。她觉得，现代舞是“对美国的一种地道的表现”。

玛莎·格莱姆（生于1894年）是这个领域中最为独特的人物，她深深地扎根于自己的环境中。没有什么比玛莎·格莱姆日益成熟的作品更能证明对美国文化的意识了。“舞蹈揭示出这个国家的精神，因为舞蹈扎根于这个国家。”她的早期作品中，有些就是强调对自己的从属关系之意识的。在《拓荒》（1935）中，她唤起了美国那辽阔无边的大平原形象，以及人们不可动摇的征服决心。《阿帕拉契亚的春天》（1944）则对这个国家的那些开拓者和建设者们充满了近乎多情的爱怜。这个作品吸收了希望的活力，并且具有某种鲜明的戏剧抒情性。

从最开始起，格莱姆就不得不奋力闯进新的方向之中，并因此需要新的手段：“……旧有的形式无法表现更加充分觉醒的人类”，她是这样说的。从一种社会文化的角度来看，她的这个词组“充分觉醒的人类”，恰好描绘出了美国人在当时的精神状态。当她回溯往事时可以这样说，“我从未想要去毁灭芭蕾，我只是走了自己的道路。”这句话对于她个性中的自我肯定是极有意义的，并且无疑是针对依莎多拉，及其反芭蕾的改革者们30年前的情况而言的。我们绝不能忘记，依莎多拉不得不逃离自己的国家，然后则恰好处在美国黄金时代中的最后一个阶段，并且被拽进了麦金莱（1843—1901，美国政治家和



83. 在其早期生涯中，玛莎·格莱姆曾陶醉于美国的风土人情，而这部演出于 1940 年的现代舞剧《浪子》，则表现出了她对美洲印第安人素材的兴趣。正如这张剧照所示，当时，她的男性舞伴们依然是埃里克·霍金斯和默斯·堪宁汉。作曲家则是路易·霍斯特。（芭芭拉·摩尔根摄影并供稿）

第 25 位美国总统）的帝国主义冒险中。然而，格莱姆是在罗斯福（1882—1945，美国政治家，曾四次当选为总统）的时代找到自我完善的，而这个时代“除了害怕自己之外，没有任何可害怕的东西”。似乎无论格莱姆跳什么

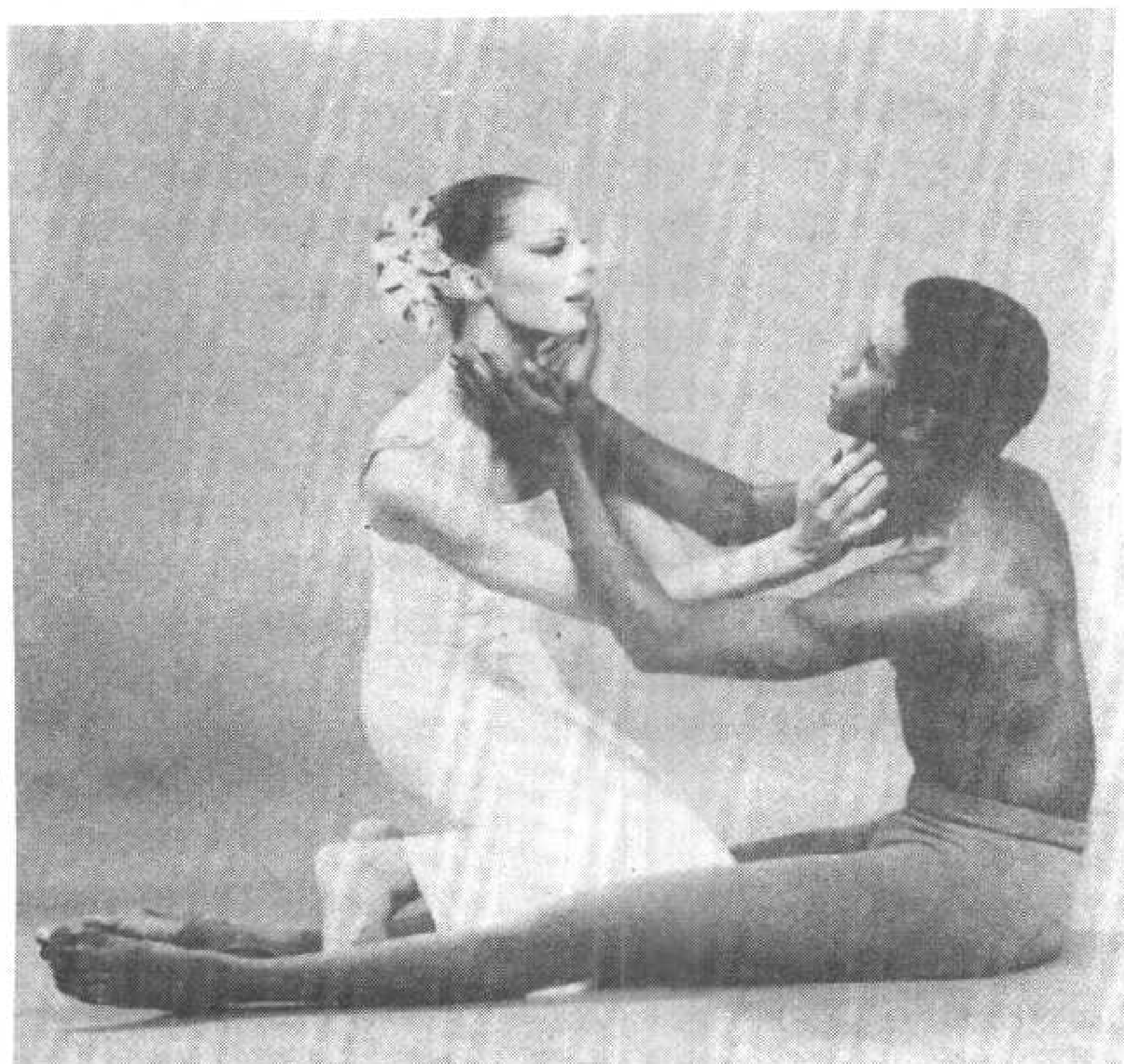
舞，无论是圣琼还是克吕泰姆涅斯特拉，她都竭力去穿透隐藏在人物内心中的动机与行为的复杂性，但更多使用的是一种感情的而非理性的方法。就像魏格曼难以否认日尔曼人的内省那样，格莱姆则无法不背叛美国人那种外倾性冲动的活力。

她上演的剧目在范围上是广阔的，而在品种上则是多彩的。常常发生的情形是，多产成了天赋的符号，而毫无疑问的是，她是具有天赋的，尤其是在她那充满个性、由紧张和顿挫性动作构成的动作语汇中，这些动作能够按照节拍、按照收缩和放松的原则，去把握整个身体。格莱姆技术的各种概念现在已经得到了接受，从纽约到旧金山，从斯德哥尔摩到特拉维夫无处不在。这些动作表现出了我们这个时代，在收缩中象征着我们的焦虑，而在感情发泄（即放松）中象征着我们的积极进取，从而进入自由和行动之中。

玛莎·格莱姆在寻求新方式去表达现代舞蹈家的自由时，并非是单枪匹马的。多丽丝·韩芙丽及其舞伴查尔斯·韦德曼也命中注定地成了这个潮流中的另外一股中坚力量。她在自己舞蹈生涯的早期就曾指出过：

> 我希望自己的舞蹈以现实为基础，并且为想象所照亮；成为有机的而非合成的东西；从观众中唤起一种确定的反应；并且为生活的戏剧做出贡献。

生活的戏剧以及人与人之间的关系是她的作品中的核心命题，这种倾向始于她的《新舞蹈》三部曲，约翰·马丁曾对此作过这样的评说："标志着美国舞蹈时代的到



84. 玛莎·格莱姆不仅以其感情复杂的心理状态、内心冲突以及深人人物心灵而著称于世，而且还能以抒情的轻盈去令人陶醉，例如这个目前正由她的舞团演出的《天使的娱乐》。剧照中的两位演员分别是佩吉·莱曼和乔治·小怀特。（玛莎·斯沃普摄影，玛莎·格莱姆当代舞蹈中心供稿）

来”。多丽丝·韩芙丽最开始，曾观察过自己的身体是如何同地心引力搏斗的，实验的结果导致了她的“倒地一爬起”理论，这种理论包含了戏剧性地表现放弃和坚持，以

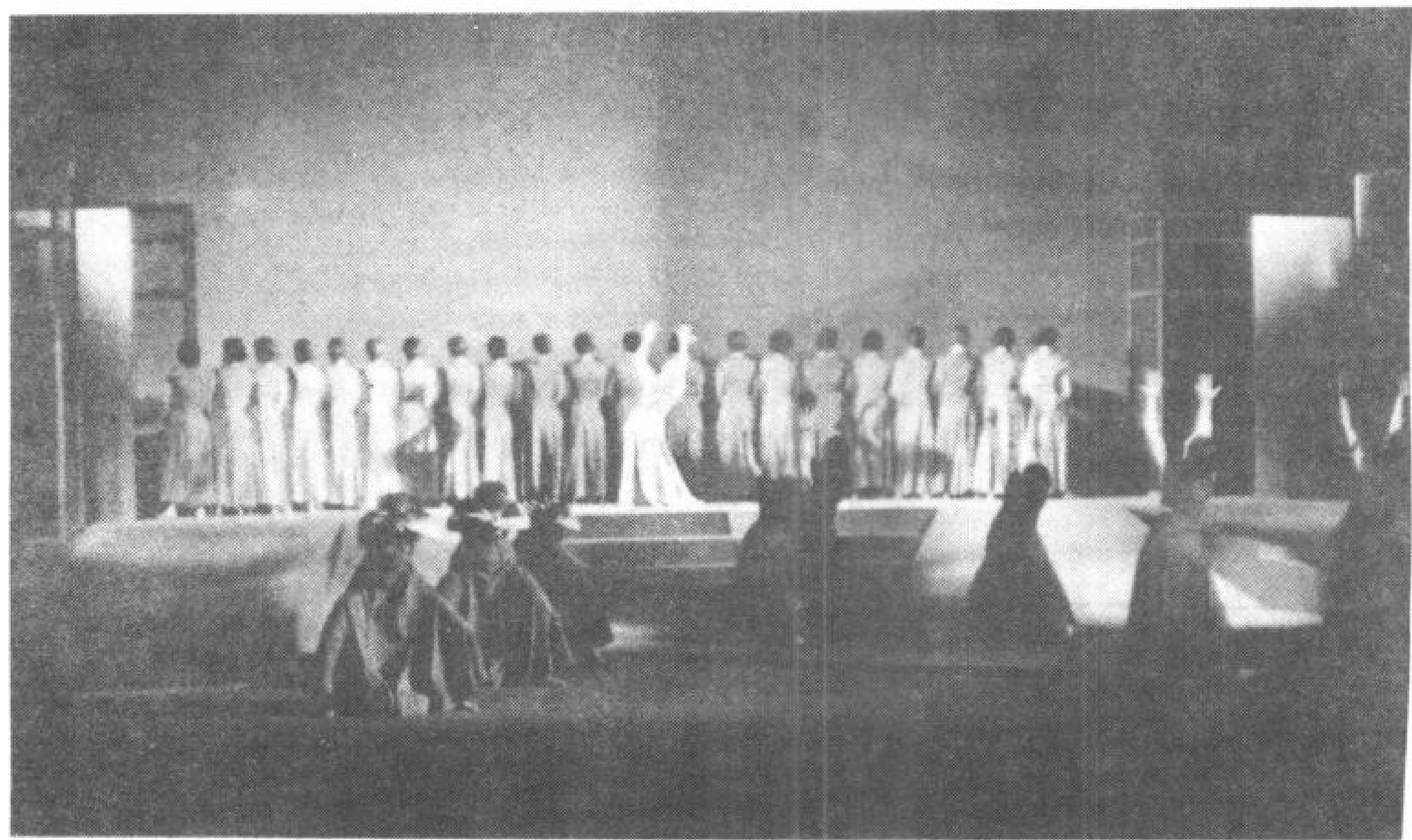
及保持平衡。

她还开始实验过编舞，其中的结果《水的研究》和《震教徒》至今依然在上演。她能够将建筑之美和宗教狂喜的精神转换成为动作，其单纯和简练如同她在自己的作品《C 小调帕萨卡利亚》(1938) 中使用的巴赫的音乐。由于关节炎的阻碍，她只能作为其舞团的编导去继续自己的舞蹈生涯。她在霍塞·林蒙 (1908—1972，美籍墨西哥现代舞表演家、编导家和教育家) 身上发现了编导的天赋；这种天赋在她的支持和指导下，产生出了这个领域中的一些经典之作，比如林蒙的《摩尔人的帕凡舞》已在许多芭蕾舞团的演出剧目中占据了一席之地。这部作品具有高超的技艺和永久的光彩，其中那帕凡舞的庄严节奏里包含了奥赛罗的悲剧。林蒙的其他许多作品，比如《小弥撒曲》和《曾几何时》，都歌唱了人类的尊严和精神的崇高，而这两种特征恰好标志着人类的思想和生命。

早在 30 年代，就有许多年轻人为现代舞那毫无限制地表现自我的方式所吸引。只用了一代人的功夫，依莎多拉的梦想就变成了现实，而整个美国都似乎要准备跳舞了。这个国家的年轻有为和美国人的骚乱不安加上极其好动，是当时的几种基本品质。但真正促使其发生的却是几位教师：多丽丝·韩芙丽、路易·霍斯特和汉娅·霍尔姆 (1898—1992，美籍德国现代舞表演家、教育家和编导家，德国现代舞在美国的重要传播者)，他们使得当时尚鲜为人知的挑战能够为人所接受。年轻人仿佛都感染上了一种非用动作表现自己不可的狂热。专业舞团在各地兴起，其成员们在感到需要自立门户时，便会组建新的舞团。到了 30 年代末，美国的舞蹈意识成为一种令人吃惊的现象，而到了 40 年代末，当现代舞开始首次遭受其过



85. 霍塞·林蒙（1908—1972，美籍墨西哥现代舞表演家、编导家、教育家）的《摩尔人的帕凡舞》是美国现代舞的杰作之一。这部作品还成为若干芭蕾舞团的保留剧目。这张剧照中，霍塞·林蒙扮演了摩尔人，而贝蒂·琼斯（1926— ，美国现代舞表演家和教育家）扮演的则是苔丝德蒙娜。（瓦尔特·斯特雷特摄影，作者供稿）



86. 汉娅·霍尔姆（1898—1992，美籍德国现代舞表演家、教育家和编导家）是美国舞蹈发展史上较为重要的力量之一。她最初是玛丽·魏格曼的助教，后来在纽约的玛丽·魏格曼舞蹈学校，以及此后的汉娅·霍尔姆舞蹈学校任校长。她的名气主要来自为美国歌舞剧（如《吻我，凯特》和《窈窕淑女》）所编之舞，然而她为现代舞作出的贡献则促成了这种舞蹈形式在20世纪30至40年代的崛起。这是她的早期代表作之一《趋势》。（芭芭拉·摩尔根摄影，汉娅·霍尔姆供稿）

分自我表现造成的危机时，则被承认是一种地道的美国艺术——就像爵士乐是美国的国货那样。

古典芭蕾也是美国舞蹈复兴中的一个组成部分。早在乔治·巴兰钦（1904—1983，美籍俄国芭蕾表演家、编导家、舞团团长和美国芭蕾的创始人之一）到场之前，这里的大城市中就已有了大量的芭蕾活动。就像其赤脚而

舞的弟兄们那样，芭蕾演员们中间也盛行起一种相似的骚乱不安来，只是其开拓的潜力受到其传统的语汇之限制罢了。然而，他们也竭力为美国风格的芭蕾寻找一种新的模式，他们认为，这种美国芭蕾必须忠实于民族意识的新精神。30年代中期，凯瑟琳·利特菲尔德（1905—1951，美国芭蕾表演家、编导家、教育家和舞团团长）用自己的费城舞蹈团创作出了像《谷仓舞》这样的民俗舞蹈。而在芝加哥，露丝·佩吉（1900—1991，美国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）则编导了最早使用美国民俗风情的芭蕾之一二，比如《弗兰基与约翰尼》。

林肯·科斯坦（1907— ，美国作家、舞团团长和美国芭蕾的创始人之一）在当时还是一位年轻有为的美学家、精明强干的作家和舞蹈的发烧友，他命中注定要在美国舞蹈日趋发达的过程中发挥重大的作用。他是一位非舞蹈家，但其作用相似于佳吉列夫。在30年代，他资助了许多伟大的天才，而他们作品的标题，比如《汽车加油站》（卢·克里斯滕森创作）或者《比利小子》（尤金·洛灵创作），都反映出了美国民俗风情登上芭蕾舞台的势头。与这种创作方式经常联系在一起的名字是艾格妮丝·德·米尔（1909—1993，美国舞蹈表演家、编导家和作家），她的《牧场情火》、《秋江传奇》，以及为歌舞剧《俄克拉何马！》所编之舞，为用芭蕾手段表现美国的历史树立了精采的榜样。

尽管科斯坦充分地意识到了当时的民族主义潮流，并且给予了支持，但还是决定请巴兰钦前往纽约去作编导家，以实现其创造那个伟大的美国芭蕾舞团的梦想。他曾于1927和1928年先后看过巴兰钦的《猫》和《缪斯的指挥者阿波罗》，这两部作品都是为佳吉列夫舞蹈团创作

的。回首当年的这个决定，科斯坦曾在1958年的《剧场艺术》上这样写到，“……我当时就明白，巴兰钦的作品就是我所要的芭蕾，因为芭蕾就是要合着音乐去跳舞，而不是要根据哑剧去作画”。

随身带去一位不熟悉美国的情况及其在艺术上的种种期待的编导家，这里面的危险是可以预料的。他们历尽了艰难的时期，但在资助者与艺术家之间还从未有过如此诚挚和持久的关系。最初的几度瓦解是由第二次世界大战造成的，而后的明显困难则是无法使一个大型的舞团存活下去。此外，还有来自各个方面的非难，尤其是来自约翰·马丁这位《纽约时报》大批评家的批评，他能在巴兰钦推出的每个作品中吹毛求疵：“尽管每个地区都有权享受其喜爱的颓废，但引进这些东西却不会有任何收获。”他还曾说过：“……尽管天才的美国艺术家们正在饿肚子……却有钱上演这种档次的欧洲泊来品。”但10年之后，也就是在1952年，同是这位批评家，却在自己的专著《现代芭蕾》中撰写到：“1933年将巴兰钦引入美国，是个意义重大的事件，而其重大的意义在当时或许惟有促成这个事件发生的林肯·科斯坦才能理解。”

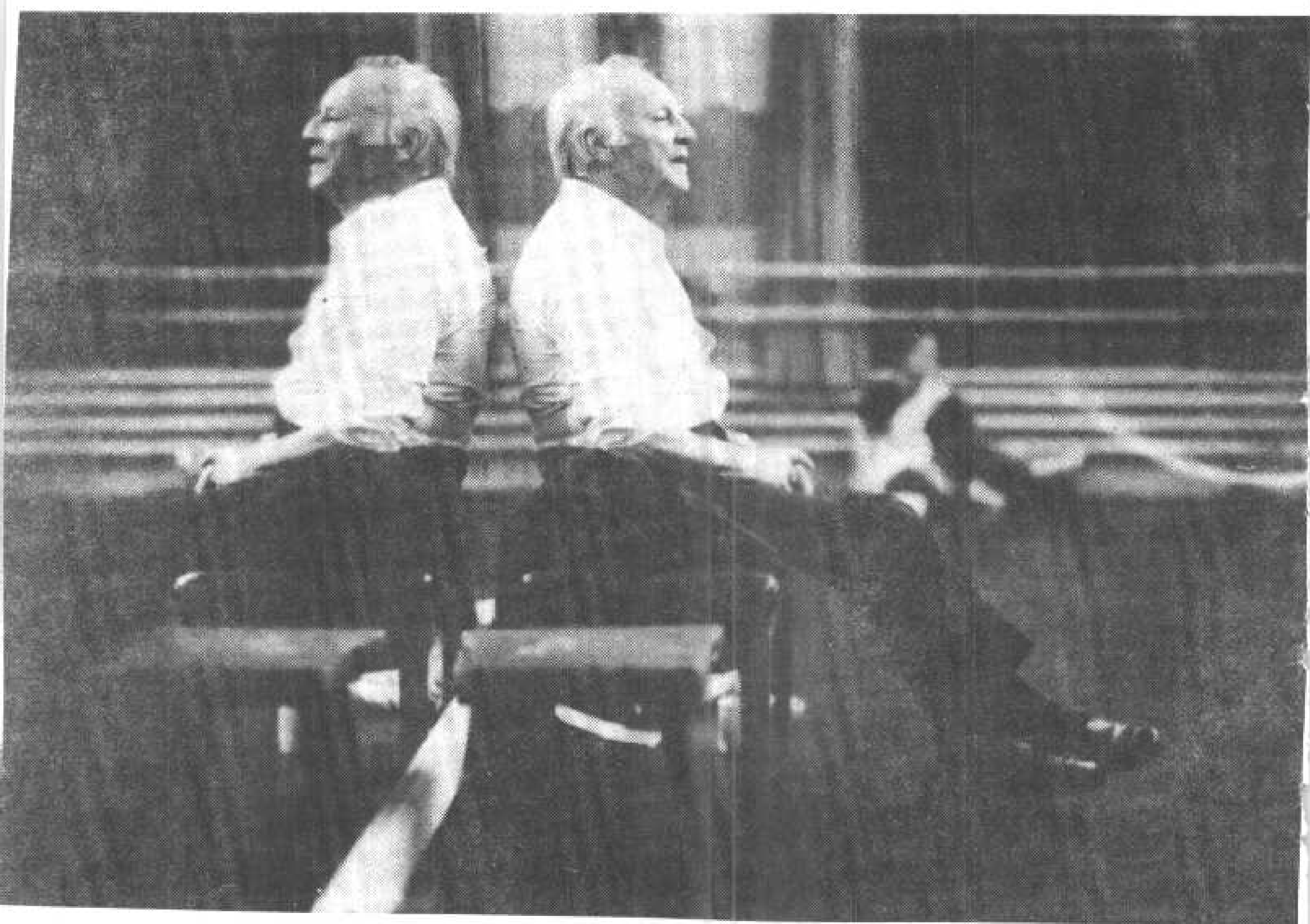
开始起步时，巴兰钦一面不得不勇敢地面对最糟糕的批评，一面反对使用民俗风情素材的想法。直到50年代，当他得到普遍承认之后，才证明了自己也可以这么做。1954年之后，他很快推出了一连串的这类芭蕾，如《西部交响曲》、《四方舞》和《星条旗》。对巴兰钦的承认于1963年达到了高峰：福特基金会宣布，纽约市芭蕾舞团将接受一笔近八百万美金的资助，而这在芭蕾和整个艺术门类的历史上都是史无前例的。这还进一步证明：舞蹈从这个国家的裁决者们和行政官员们那里接受了表明

充分承认的钞票。巴兰钦和与他相关的芭蕾机构被选择确认为一个业已形成机构性地位的符号，即已拥有了学校和表演团体。

他或许是古典芭蕾传统的最后一位真正代表，因为他自以为是佩蒂帕（1818—1910，法国芭蕾表演家、编导家、芭蕾大师和“古典芭蕾之父”）遗产的继承人。但在类似《竞赛》、《四种气质》、《插曲》和《艾夫斯组曲》这样的芭蕾中，他则已证明同我们这个时代的棱角和不协和音相协调了。巴兰钦觉得，美国是“一片生长着可爱肉体的土地”，而舞蹈演员们“对于感情”拥有“一种天使般的冷淡”。他从在这个国家编导的第一部芭蕾《小夜曲》开始，就已经竭力表现出了这种“美国人的年轻模样”，这是埃德温·邓比（1903--1983，美国舞蹈作家和批评家）的看法，而这种模样既光彩照人又崇高无比，不会使舞蹈演员们感到难堪。

他的舞蹈演员们都最为充分地掌握了他处理“纯芭蕾”的方法，而在这种芭蕾中，仅是运动中的身体就已具有艺术上的表现力，能唤起想入非非的形象和各种各样的人际关系。他所讲述的故事被锁在舞蹈演员们的身体里了。在对线条的把握、精打细算的准确、视觉上的稀疏、经过分析后设计的姿态和引人瞩目并令人震惊的机智以及独创性等等方面，巴兰钦的动作相似于斯特拉文斯基的音乐。

在美国舞蹈意识的兴起之中，纽约市芭蕾舞团并非孤军作战。作为米哈依·莫德金（1880—1940，美籍俄国芭蕾表演家、编导家、教育家和舞团团长）舞蹈团的后继——莫德金、米歇尔·福金和阿道夫·波尔姆（1884—1951，美籍俄国芭蕾表演家、编导家和教育家）于两次大



87. 乔治·巴兰钦（1904—1983，美籍俄国芭蕾表演家、编导家、舞团团长和美国芭蕾的创始人之一）正在为受其影响颇深的苏黎世歌剧院芭蕾舞团排练自己的早期作品《小夜曲》，时间是 1978 年 9 月。（戴夫·布吕尔曼摄影，苏黎世歌剧院芭蕾舞团供稿）

战之间定居在了美国——美国芭蕾舞剧院成立于 1939 年。这个舞团修订了许多古典作品，但它的价值——在于创作了多部美国题材的芭蕾舞剧和发现了新的编导天才：赫伯特·罗斯（1926— ，美国舞蹈表演家、编导家和舞蹈影片导演）和埃利奥特·费尔德（1942— ，美国芭蕾表演家、编导家和舞团团长），而其中最重要的人物

则是杰罗姆·罗宾斯（1918－ ，美国舞蹈表演家、编导家和舞团团长）。

罗宾斯是位变幻莫测的天才。他对美国风格的场面具有非常强烈的感情，因此曾仔细地倾听过它的脚步、口音和爵士习语。《想入非非》产生于战争年代，成功地捕捉了3个水兵上岸度假的情景，并证明了他能够抓住自己那个时代的情调。他发现伦纳德·伯恩斯坦（1918— ，美国指挥家、作曲家和钢琴家）这位作曲家具有一种相似的灵魂。两位同心协力，将《想入非非》的创作思想扩大成了一部歌舞剧《浪迹天涯》。1957年，罗宾斯创作了歌舞剧《西区轶事》，这部作品将《罗米欧与朱丽叶》的主题改在了纽约街头帮派斗殴的环境之中，并在及时性和美国味方面达到了无与伦比的高度。他四处寻找，并在芭蕾舞台上和百老汇中找到了挑战，而有时候还能在其中自得其乐，比如根据卡夫卡式的思想，将芭蕾舞剧《吉赛尔》中的第二幕变成了让狼吞虎咽的雌昆虫用舞蹈将雄昆虫跳死。也只有他才胆敢重新编导《牧神的午后》，并在练功室里赋予两位舞蹈演员及其镜中形象间那饥渴难忍和罗曼蒂克的邂逅，以一种自我陶醉的情调。罗宾斯可以在其抽象作品中大胆妄为，例如在无声芭蕾《运动》中，也可以在像《集会上的舞蹈》这样的作品中柔情似水，还可以在对生活的剖析中神秘莫测，如在《水车》中。他是美国绝活儿的化身，并具有洞察力和深度。

最能代表弗洛伊德时代的东西则是安东尼·图德（1908—1987，英国舞蹈表演家、编导家和教育家）的作品了。他年轻的时候几乎只是个默默无闻的英国编导，是美国芭蕾舞剧院使他得以独领风骚。图德在精神上接近于现代舞。比如像《丁香花园》、《朦胧之光》和《火柱》



88. 彼得·马丁斯（1946　　，美籍丹麦芭蕾表演家、编导家和纽约市芭蕾舞团现任团长）在杰罗姆·罗宾斯（1918—　，美国舞蹈家、编导家和舞团团长）编导的《想入非非》中，饰演上岸度假的3位水兵之一。（科斯塔斯摄影并供稿）

这样的芭蕾舞剧证明了，他的编舞深入到了性格的深层之中，他不仅对用动作表现人物反应背后的动机感兴趣，而且还创造出了一种抒情性的或者戏剧性的情调，而这种情调能够像一件珠宝的镶嵌底座那样，将他的舞蹈演员们凝聚在一起。他在《火柱》中，给予不同的舞蹈演员以不同风格的动作，原因很简单，那就是只有这些不同的动作风格，才能表现出不同人物的感情经历。用埃德温·邓比的话来说，他甚至在使用芭蕾动作时，也能够“与下层民众生活中激动人心的非芭蕾舞蹈形成对比——他们以某种疯狂的伦巴舞风格跳着转着……而那位平静的男主人公也与其他所有人形成对比，不是作为任何种类的舞蹈演员登台，而是像巴克敏斯特·富勒（1895— ，美国建筑理论家）笔下的男子那样，谦恭地走过舞台。图德将这些种类繁杂的成分颇为精采地融为了一体”。

正是感情经验和斗争的启示，赋予了他的各个人物和芭蕾舞剧以一种新型的和更加开阔的视野。不可言喻的回忆或者无法表现的思想感情突然间活了起来。图德是讲故事的大师，能够以那种学会了破译人类秘密的诗人之敏感去展开这些故事。在40年代初期，由安东尼·图德首创的心理芭蕾牢固地得以形成。

巨大的舞蹈冲动居然发生在一个已经取得最高度机械化的国家里，一想到这样一个事实就令人兴趣盎然。作为把握自身的种种方法之一，人类曾不顾一切地竭力去回到自己的泥土和根基之中。最近兴起的民族主义热潮便是其结果之一，而许多国家的民间芭蕾舞团突然露面，从墨西哥民间芭蕾舞团到前苏联的莫伊塞耶夫舞蹈团，再到以色列的印巴尔舞蹈剧院，都表明了人们无意识的需要，需要用其本土那令人信服和简单易懂的象征性，去

抗议机械化的危险。

这个潮流始于浪漫主义时代那场工业革命的黎明，而人们对外国民俗的兴趣日益增长，最终导致了在本世纪初逃避到东方情调中去的现象。这种逃避自我在我们这个时代发生了两次剧变性事件之后变得更加严重。叶芝（1865—1939，爱尔兰戏剧家、诗人和1923年的诺贝尔文学奖获得者）、庞德（1885—1972，美国诗人和文艺批评家）和布莱希特都接受了日本的能剧；魏格曼跳舞时使用过日本的假面；凯奇、堪宁汉和美国“垮掉的一代”（指50年代末出现于美国知识阶层中的一个颓废流派，主要特征是留长发、穿奇装异服、吸毒、反对世俗陈规、排斥温情、强调“表现自我”）那一代人都成了禅宗的信徒。更有，20和30年代还将吉普赛舞蹈提高到了一种在审美上站得住脚，在感情上激动人心的艺术形式：新西班牙舞蹈。我们采用不同的方式，并且出于不同的原因，能够听到“返回自然”这个口号的轻轻回声。有些人认为，文明呈循环式运动；也有些人想象它是一种巨大的螺旋形运动。但无论是何种方式，人们都面对着不同层次上的相似问题，而这些问题只是出现在最难以预料的历史转折点上罢了。

大　众　媒　介

大众媒介对我们这个文明的影响之大令人吃惊。首先是摄影，将我们从任何受地域限制的经验之束缚中解放了出来。我们在解读遥远的距离和时间的艺术宝藏时，不再局限于自己的想象范围之内，摄影和电影能够将这

些宝藏送到我们面前。有些复制的方法经过改进后达到了完美的地步，即能够给我们那种比绘画原作更加令人难忘的色彩感——就像译文能够通过在风格上改进原作来更好地表现原作那样。

当摄影于19世纪中叶在艺术领域中得到开掘之时，一些文人们关注的是它那内在的诱惑力，这或许就导致了诸门类艺术自身的瓦解。1859年，查尔斯·波德莱尔曾就《现代观众与摄影》一书写到，他"确定无疑地相信，摄影的畸形发展，就像其他所有单纯物质进步方面的发展那样，已经在很大程度上造成了法国艺术天才们的贫困潦倒……"。他继续说到：

> 诗歌和进步就像两位野心勃勃的男子汉，他们带着本能的仇视相互痛恨，而当他们相遇在同一条道路上时，其中的一位便不得不让路。由于大量的艺术依然愚钝地处于自然的联盟之中，因此，倘若允许摄影去取代艺术的某些功能，那么它很快地就会取代或腐蚀艺术的整体。

波德莱尔已经在摄影影响了诸视觉艺术，并成为一种独立自主的艺术之方式上，证明了正确与错误这两个方面；而毫无疑问的是，电影艺术已经成为我们这个时代的一种特点鲜明的现象，成为拥抱了大众媒介的民主化进程中的一个组成部分。摄影和电影这两者都已经极大地改变了我们的习惯和态度。无论我们多么地希望从一切积极的方面去考查机械的发展，一些重大的思想足以搞得我们数夜无法合眼。我们的关注已不同于波德莱尔的那些关注了；我们的这些关注对象在比例上已经驶出

了旧轨，然后又步入了电影和电视在我们日常生活中所发挥的作用。

我们已经学会了接受那些技术上的成就，而这些成就则已通过各种器具和装置，被神秘化成了产生于我们这个世界中某个不可移动之地的东西。这些装置被当做某种不言自明的东西而得到接受，但它们的真正功能则常常是幻觉式的。机械化是一个令人恐惧的过程，因为它使我们的审美敏感处在了危险之中；它加剧了我们对各种价值日益增长的长期淡漠之危险。它逐渐地将我们变成了被动的非人，使我们只会按动电钮，旋转把手，却没有真正的目的。它只能成为一种机械的反射，结果使某种机械装置在一个高度机械化的世界里发动起来。

电视对于老人、病人和孤寡之人来说，正展示出它那显而易见的天之赐福——就像所有的技术奇迹那样——因此正竭力去证明其消耗注意力的存在和造成一个容易驯服的社会之危险。这是我们必须为那些明显毫无限制并已大量存在的现成音乐、字词和图画所付出的代价。

然而，有些戏剧和音乐会作品通过摄像机得到转播，并且传送到世界各地，这则是一种文化的恩赐。当只有少数人才可能有机会接触到某种令人叫绝的艺术经验之时，能将其录制下来并转播给各地的千百万人，这在现在和将来都会是技术的一种胜利；这种难得的经验可为后人一直保持记录在案，而这则是我们这个时代超越以往的一个不可估量的进步。

大众媒介在创作为人类观赏的材料和观赏其自身的过程中，需要有一种新的方式。处在如今这个技术的文明中，坐在家里观赏电影片，并用唯物主义的观点解释宇

宙，可要比解释芭蕾舞剧这个上流社会的诞生物容易接近得多。舞蹈和电影两者都关注创作运动中的形象，但其方式却具有相互竞争的意味：人造的艺术与机械造的艺术对着干。剧场舞蹈的精髓在于弄假成真的奇迹、诗歌的言外之意、肉体与幻觉之间的距离。对剧场舞蹈的解释必须放在剧场的建筑框架中进行。观众的眼睛从某个距离之外，积极地参与追随了各种舞台上的事件。我们在感情上和理智上都卷入了其中，然而，更加重要的是，舞台上表演的舞蹈能使我们的动觉产生某种亲近感。

这些都是基本的事实。电影中的舞蹈要求以另外一种特征去揭示诗意。电影向观众创造出一种直接的运动关系，而观众则被剥夺了与诗的距离，也被取消了传统的卷入。他们不再能看见舞蹈演员，他们看到的是摄影机摄到的舞蹈演员。他们可能会感受到感情和理智上的冲击，但他们在动觉上的亲近感将处于被动，因为这种感觉已经变成了某种间接的活动。

在剧场中，我们在舞蹈演员经验动作的同时也经验到了动作；而在电影中的舞蹈里，我们的经验成了摄影机的经验。摄影机成了唯一的解释者和独裁者。现实得到了重构、重组，而我们的眼睛则被迫以我们的方式去看这个世界，但已带上了不同的逻辑。摄影机的眼睛使我们更加清楚地认识到，我们的内心世界只是表面上具有一种凝聚力罢了：事实上，它包括了许多碎片，并且作为对那失去距离的诗歌之补偿，充其量只能提供一首支离破碎的现实之诗歌。

不可避免的是，随着摄影技术的发端，舞蹈和舞蹈演员可以用电影记录在案了。电影制片人、摄影家和舞蹈家

们共同完成这种记录舞蹈演员作品的工作。一方面，电影制片人常常尽力使用各种摄影机的方式和技巧去解释舞蹈，而在另外一方面，舞蹈表演家和编导家呢，则对直接拍摄摄影棚里的或舞台上的演出更感兴趣，其目的在于搜集和保存舞蹈作品。这种作法成了一种习惯性的行为。

文化史也反映在了大量的嗜好和艺术爱好者们所热衷的各种活动之中。摄影机和直升飞机于本世纪的后半叶，已改变了生活的种种习惯。我们使用直升飞机去观察世界的能力，引起了这个时代的工业化的瘟疫：旅游。它充其量不过是为忍受不同于自己背景的其他人，打开了一条道路，而那些被观看之人则在商业性的意义上可以占些便宜。大多数旅游者们在精神上，尚无法吸收世界上的各种美。照相机成了他们不可或缺的拐杖。它还能为艺术爱好者们提供那种貌似创造的感觉。苏珊·桑塔格（1933— ，美国作家和现代摄影理论家）曾这样准确地宣称：

> 通过摄影去确认现实和升华经验的这种需要，是一种审美的消费，而如今的人们个个醉心于此。诸工业社会将其公民变成了对形象上瘾者；而这是最无法抵抗的精神污染形式。

要意识到我们这个世纪在多大程度上被完全地机械化了，只需将我们摄影和业余拍摄电影的嗜好同以往那些时代相比较。以图画为例，它在歌德和门德尔松（两位均为出色的绘图家）的时代，曾是一种称心如意且罗曼蒂克的娱乐活动；弹奏钢琴则是从19世纪中期到留声机诞生之际，每个富裕中产阶级的必行之举。

我们无法消灭科学或者阻挡进步，而现代人类所面临的困境就在于，我们无法取代那种正在失去的古老传统。技术给予我们的时间太少，使我们无法在艺术上消化和吸收进步可能提供的那些优势。电视是一种自我吞噬的大灾大难，而大众媒介所反映出的更只是一个金光灿灿的正面，而在这个正面的背后，舞蹈遭到勾引和强奸。大众媒介那裹着糖衣的诱惑主要存在于它们对成功的许诺和在经济上的报酬。毫无疑问，电影和录像拥有着数百万计的观众。波德莱尔尽管未能预见到进步与诗歌在技术上的运用，但却正确地关注到了两者间的势不两立。

我们这个时代的机械化如此之强大，以致于为舞台创作的舞蹈毫不迟疑地被移植到了电影之中。谁也不会将一部专为电影或录像编导的芭蕾舞剧变成舞台作品。《葛蓓莉娅》或《天鹅湖》，或其他任何从舞台版本变成电影或电视片的古典芭蕾舞剧，只能是一种与其真实生命自相矛盾的复制品，因为原作遭到减弱。面对为舞台版本的芭蕾舞剧拍照与使芭蕾舞剧服从那些一定给芭蕾爱好者们留下某种彻底困惑感的电影设备之间进行的选择，我们只能忘却那已知的舞台版本，然后运用这个机械化世界中的观念形态，去创作一部新的《葛蓓莉娅》或《天鹅湖》了，以便用这种方式来为传统和这种新的媒介双方讨个公平。这种电影式的，新创造出来的版本或许会让芭蕾爱好者们吓一大跳，但在审美感情上对他们的伤害却要少得多。

多少代人以来，我们一直感到需要修改古典主义的素材，以便赋予它以某种不会过时的内涵。至于对艺术品的所谓亵渎，一旦新的版本证明了在艺术上的生命力，亵渎便不复存在。然而，究竟为什么要去竭力将过去强加在

我们自己这个时代的身上呢？重新上演《哈姆雷特》以使其更加接近流行于这个时代的各种思想，或使任何以往的话剧更加能为我们生活的这个世界所接受，这或许是合理的，因为这出戏依然发生在传统舞台的框架之中。但是，电影媒介在观念上的哲学与任何舞台形象格格不入。这种新型的媒介及其在艺术上的各种潜力，必须被看作是完美地融合了技术与艺术，而因此两者就要求拥有新一代的艺术家。

摄影机以自身的方式而富于创造性和想象力。当电影到了30年代末达到成熟时，就出现了大量的舞蹈片，但是，毫无例外的是，都是些在摄影棚里拍摄的戏剧化的舞蹈片。在早年的那些日子里，弗雷德·阿斯泰尔（1899—1987，美国舞蹈家和本世纪最著名的踢踏舞表演家之一）与吉恩·凯利（1912— ，美国舞蹈表演家、编导家和电影导演）之间曾展开过一场激烈的争论。在乔治·巴兰钦等许多人眼里，阿斯泰尔可谓最伟大的美国舞蹈表演家，而他反对一切电影技巧，因为这些技巧常常使得观众对摄影产生意识，而淡忘了他的舞蹈表演。然而，凯利则从商业性出发，对摄影机能够提供的一切技巧进行了实验。

在第二次世界大战之后的某个时间，电影赢得了某种思想上和心理上的自由。意大利人率先推出了许多出类拔萃的影片，这些影片因其现实主义和想象力而受到赞扬。电视在大后方占据了一个受宠的位置。舞蹈影片成了极其珍贵的东西。令人愉快的例外要算百老汇歌舞剧《西区轶事》和《窈窕淑女》的那些技术相当高超的电影版本了。随着舞蹈的流行程度达到一个史无前例的高度，一种不舒服的合作关系出现在舞蹈家和电视制片人之

间。

在同一阶段中，最为人所需要的文学产品是那些探查和揭示人类的书籍、传记，特别是自传。在一股与此相似的潮流中，记录片入侵电视，而记录片这种形式又最适应电视这种媒介。即使是舞蹈，有时也从记录片的方式中获益。采访加在舞蹈上面，在撰写传记时，可以创造出与某位名人的亲近感来，并且对某部舞蹈作品提供洞察力。也正是电视新闻培植并满足了人们详尽了解舞蹈家世界的大量饥渴。

在努力创造出纯粹的幻想方面，情况则要复杂得多。乔治·巴兰钦这样写到：

> 芭蕾对于电影的重要性就在于那纯粹幻想式的成分。普通的影片很少带有自由的幻想，而是与现实生活紧密相连的……芭蕾之所以对于电影至关重要，主要是因为它那纯属想入非非——我想用“人为制造”这个词儿——的品性。它引进了一种纯属想象的世界，其形式具有一种弹性——可以在视觉上对一种想象的生活进行完美化。

很难说到底舞蹈的哪个方面——民间舞、舞厅舞、芭蕾，还是现代舞——将证明是最接近这种新媒介的。作为芭蕾编导，巴兰钦感到使芭蕾那种人为特征与这种赛珞珞媒介的、机械的人为特征并驾齐驱起来，是件非常诱惑人的事情。然而，阿斯泰尔和凯利通过跳踢踏舞进入聚光灯下，已经证明了他们的观点。在一些人的眼中，有些现代舞编导家可被称作是目击了成功作品对电视作出的贡

献。某种自由风格的舞蹈或许最容易并最符合逻辑地使自身适合于录像：也就是说，某种现代舞的风格在需要时能够加入任何技术。

舞蹈与电视之间存在着一种极端的浪漫；在这种新生的录像舞蹈中，只要媒介与艺术间尚未找到一种能够相互理解对方意图的语言，两者间的对话就将一直保持一种论战的方式。我们需要对时间、空间和运动进行全新的定义。那些进行实验的反叛者们的作品一直影响并向前推动着主流的生产潜力。人们需要的是一个新型的品种：作为制片人的编导家或作为编导家的制片人，他们的工作将不再是一个杂种，而是进步与诗歌的合法孩子。

由于电影的产生，普鲁斯特（1871—1922，法国小说家）和乔埃斯（1882—1941，爱尔兰作家）在文学中开辟出了新的道路；他们预见到了一种新型的空间与时间的关系，打碎并混合过去和现代的各种事件与经验，拆开内心活动的自发性，然后表现出各种事物在我们的记忆和无意识中流动时的互换性。他们的小说在结构和内容上与电影技术的敏感和属性，有着如此巨大的相似性吗？或者说，电影就是以它的技术将相互间精神关系的和谐流动加以翻译吗？一种新型的审美经验便植根于人类灵魂的这种自发过程中——正是亨利·柏格森（1859—1941，法国哲学家，生命哲学和现代非理性主义的主要代表）发现了这种“生命状态的自发性”。我可以预见，一种融两种不同概念于一体的新型舞蹈形式将会产生于这种被人误认身份的观念。它不仅将采纳一种新颖别致的艺术方式，而且还会拥有一群知识丰富的观众，而这些观众已经学会了接受镜头战胜了人的肉眼这个事实。

焦虑不安的时代

战争以一种凯旋而宣告结束，然而，美国人炸弹在手，已经达到了一个世界性实力的饱和点。他们将自己的主要任务当做是限制共产主义，并且开始将那些战败国构筑成与东方对峙的堡垒。德国与日本缓慢地开始强大起来。在这个和平的时期，诸门类艺术兴盛起来。

当大战刚刚结束时，广播剧的创造性令人吃惊，就像电视接踵而至的情况那样。有些电视节目可谓伟大之极；而电视剧则似乎将成为一种新的严肃样式。但由于来自内外的各种压力，这种媒介既无法走向其光辉的前景，也不能保持其成就，因此迅速地回到了平庸无奇之中。

百老汇曾一度令人心醉神迷，歌舞剧尤其如此。编导家们在这种美国轻歌剧媒介中，找到了一片肥沃的土壤。它对剧场局面的影响，完全可与意大利人在 18 世纪对谐歌剧的完美化媲美。由于在题材上的毫无限制，歌舞剧允许使用各种舞蹈技术。20 世纪 30 年代，乔治·巴兰钦在于 1935 年编导《齐格菲尔德的时事讽刺剧》时，以及在一年后编导《魂系脚尖》时，都将自己的古典芭蕾作了一些调整，而在后者中的主要舞段《第十大道上的大屠杀》里，则确立起了标准，并且促使形成了对这种新型艺术形式的趣味。其他步其后尘的编导家们还采纳了踢踏舞、爵士舞、民族舞和现代舞。一种非美国歌舞剧莫属的舞蹈形式应运而生，它运用了任何适合其主题的舞蹈语汇，以及舞蹈演员们的活力和适应性。这些编导家中，有些人的贡献标志着歌舞剧的不同发展阶段，比如艾格妮丝·

德·米尔（代表性的歌舞剧有《俄克拉何马！》和《旋转木马》）、海伦·塔米丽丝（代表性的歌舞剧有《安妮拿起你的枪》和《美国内部》）、汉娅·霍尔姆（歌舞剧代表作有《吻我，凯特》和《窈窕淑女》）和杰罗姆·罗宾斯（歌舞剧代表作有《国王与我》和《西区轶事》）。这种剧场形式使得旧有的轻歌剧相形见绌，并恰巧赶上了现代舞的崛起。两者均产生于美国的根基，即简单而淳朴的传统。

到了40年代，现代舞的早期先驱们开始获得丰收；随之而来的是，一些更年轻的舞蹈表演家兼编导家们笃信挖掘隐蔽在表现性舞蹈中的美一定能够成功，并且将这种美赋予了一些举足轻重的作品。当时，像保利娜·科纳（1912—　，美国舞蹈表演家、编导家和教育家）这样令人神魂颠倒的表演家第一次受到了人们的注意，她创作出了若干具有雕塑意象的独舞，而这些独舞名声大振，并且具有里程碑式的意义；此外，还有瓦莱里·贝蒂斯（1920—　，美国舞蹈表演家和编导家）在《不顾死活的心》中的表演，这个舞蹈既受到他人的鼓舞，又鼓舞了他人。现代舞到当时为止，刚刚进入了得到承认的最后阶段，而一些年轻的舞蹈家们正在竭力检验着自己。

"我所采用的技术是格莱姆的现代舞，但我已经将它加上了自己的个性，并且为了我自己的各种创作目的而扩充了它。我面对自己的内心深处，去寻找所谓'骚动的素材'。"这是珀尔·朗（1922—　，美国现代舞表演家、编导家和教育家）这位出自玛莎·格莱姆门下的舞蹈家不得不作出的自白。这些舞蹈家们所继承的艺术表现手段直到最近才得到程式化和强化，并竭力寻求一种新型的和非常个性化的方式，去赋予其内在的"骚动"以意义。

这些多年来证明了自己在编导上的才华者有索菲娅·马斯洛（191? —　，美国现代舞表演家、教育家和编导家，以其对诗歌形象、民俗和自己的往事之酷爱而闻名）和安娜·索科洛（1912—　，美国现代舞表演家、编导家和教育家，其代表作《房间》为美国现代舞的杰作之一，并充分反映出了她个人的造反精神，这种精神意在将人类的恐惧和绝望加以戏剧化的过程中拨乱反正）。还有位大人物名叫莱斯特·霍顿（1906—1953，美国现代舞先驱之一），他的总部设在洛杉矶。他的灵感来源可谓范围广泛，有加西亚·洛尔卡（1898—1936，西班牙诗人和剧作家）、埃林顿“公爵”（1899—1974，美国爵士乐作曲家、钢琴家、爵士乐队指挥家和爵士音乐史上最著名的音乐色彩家）和保罗·克莱（1879—1940，德籍瑞士表现派画家），有美国印第安人和一种东方化了的达尔克罗兹（1865—1950，瑞士音乐教育家和理论家，韵律舞蹈操的发明者）技术。他的17部舞蹈作品都是具有戏剧性动机的，非常大胆，并且色彩丰富。他似乎是位天才，因于1953年逝世而未能成为美国舞蹈中一股关键性的力量。从美国中西部还冒出了西比尔·席勒（1918—　，美国现代舞表演家和编导家）这样一位为新形式孤军作战的勇士，她是一位绝不妥协的舞蹈家，也是1940和1950年代那些寻找自己身份者的杰出代表。

席勒既懂得怎样从自我表现的狭隘观念中解放出来，又擅长用最少的动作进行雄辩的表达。但在当时，自我表现被大量微不足道的舞蹈家们过于生搬硬套地采纳。在40年代末，自我表现的宣言由于没有得到普遍的承认，而在艺术上导致了许多舞蹈家的失败。

然而，对自我表现的偏爱也带来了一个现代舞的分



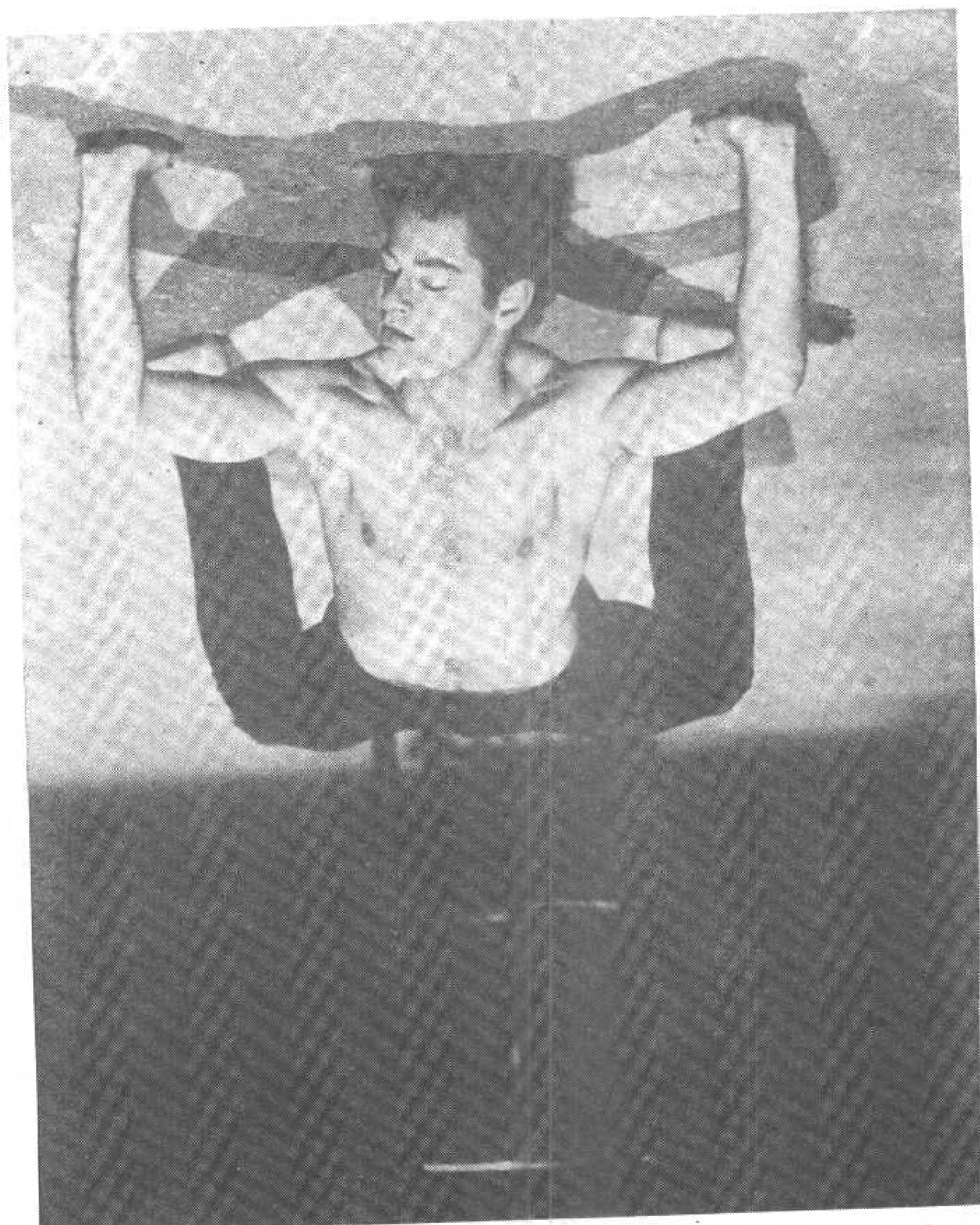
89. 保利娜·科纳（1912— ，美国舞蹈表演家、编导家和教育家）与玛莎·柯蒂斯一道参加排练。科纳曾是一位独舞演员，并且在多丽丝·韩芙丽和霍塞·林蒙的舞蹈团作过多年的演员。此刻，她拥有自己的舞蹈团，并且上演自己的舞蹈节目。她在自己的作品中追求的是具有普遍意义和不失时机的宣言。（杰克·米歇尔摄影，保利娜·科纳供稿）



90. 珀尔·朗（1922—　，美国现代舞表演家、编导家和教育家）的名气来自她那抒情性表现力和戏剧性征服力中的热情和张力，她用这些品质呼风唤雨般地召来了神话、《圣经》或犹太民俗中的各种形象。这幅照片展示的是，她在表演《圣经》题材的《底波拉之歌》。（瓦尔特·斯特雷特摄影，珀尔·朗供稿）



91. 索菲娅·马斯洛（191？— ，美国现代舞表演家、教育家和编导家）与威廉·贝尔斯（1910— ，美国现代舞表演家和教育家）同跳由她编导的早期作品之一《民间传说》。这部作品非常鲜明地表现出了她的两点独具的个性：精力充沛并且充满了人间烟火气。（戴维·林顿摄影，索菲娅·马斯洛供稿）



92. 杰夫·邓肯（1930— ，美国现代舞表演家、编导家和教育家）在表演安娜·索科洛（1915— ，美国现代舞表演家、编导家和教育家）的代表作《房间》中的舞段《恐慌》，这部作品已经成为现代舞的经典作品。索科洛在所有的作品中，都对人类的艰难困苦深感兴趣，而她那社会性的同情心则在高度紧张的戏剧性场面中，得到了表现。（爱德华·埃夫伦摄影并供稿）

支。运用舞蹈——即节奏性动作——去帮助精神上受到骚扰或遭受病痛者康复的观念，只能产生于那个当寻找灵感的状态在现代舞中达到了一个关键性的高潮之时。当人们意识到，能够通过自己肉体的动作，打开自己的心灵时，就为舞蹈治疗法的运用提供了可能性。自1946年，玛丽安·蔡斯（生年不详）开始在东海岸对精神病患者进行实验，而特鲁迪·肖普（1903— ，美国舞蹈表演家和编导家，年轻时以表演酒巴歌舞闻名，退休后则成为舞蹈治疗法的先驱之一）在西海岸从事同样的工作以来，舞蹈治疗法已经吸引了日益增多的追随者。由于人类的孤独在这些早期调查研究后的几十年间急剧蔓延，通过动作进行治疗性帮助已得到越来越多的承认，甚至包括医学界人士的承认。如今，我们懂得了，动作可以在身与心之间创造出一种有价值的联系，而用手去触摸可以深入一个人的内心，但科学的言词却不能如此。

20世纪50年代初期，有一个新词进入了舞蹈语汇之中——“非交流性”。这并非由于人们不愿意谈论自己的焦虑不安；而是由于他们缺乏交流的手段。各种言词突然间失去了意义；这是一个语言学的问题。在这个时刻，我们重新发现了尼采关于“上帝死了”的说法。我们再也听不见他那表达清晰的寂静无声了。有些艺术家拒绝接受这句格言。他们以洪水般的宗教剧做出了回答。T.S.艾略特（1888—1965，美国诗人、文学评论家、剧作家和1948年的诺贝尔文学奖获得者）和格莱姆·格林（1904— ，英国作家和小说家）都是充满了火药味的骑士，而当克里斯托弗·弗赖伊（1907— ，英国剧作家）这样的抒情剧作家们在各自语言美的声浪中赞美上帝时，却被淹没了。

当宗教剧寿终正寝之时，死去的字词在翌日清晨的海滩上随处可见。

与此同时，一些舞蹈家们试图通过动作，去挽救上帝的灵性。露丝·圣-丹妮丝此前一直在竭力将舞蹈还给教堂。她的梦想是创造一种节奏合唱，即一种“未来的大教堂”，并终于通过动作得以实现，取名为“圣舞”。

在舞蹈的狂喜中，人们或许常常感到，闭锁在自己内心的寂静无声变成了上帝那表达清晰的寂静无声。动作在其自发特征之中，由于突然间释放出那些内心深处的感情而似乎纯洁无瑕且合理合法。倘若不是艺术的自我中心思想试图发挥作用并被看作是舞蹈的话，仅是这种动作的过程便足以了。在宗教剧中最显而易见的文字实体就是舞蹈的肉体特征。舞蹈家通过动作，或许能够发现从自己的灵魂到自己的救世主之间的最近距离——然后呢，就是一种孤独的、个人的和非交流性质的经验了。有些震教徒或哈希德派教徒或许有时已碰到了这种狂喜。经常发生的事情是，审美上的赝品取代了经验丰富的神圣，而圣舞动作在生命进程的虚无中萎缩了。

人们发现了心与身之间的“语言悲剧”，而“动作语言”这个词组则成了对实验性舞蹈家的诅咒。约内斯科在其第一部话剧《秃头歌女》中，制造了一段语言悲剧的讽刺文字，这种语言粉碎性地打击了让陈词滥调搞得伤心透顶的言论，而这种言论则已成为我们日常谈话中的美味佳肴：

> 文字已经变成了空洞无物和华丽异常的躯壳；性格……空洞无物。一切在我看来……都运动在一个没有时间的时间之中，一个没有空间

> 的空间之中……一旦我写完了……就想象着自己写完了那种语言的悲剧！……

早在上个世纪末，胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔就曾担心，文字的诗歌会遭丢失。他写到："人们对于非得听人说话不可感到厌倦不堪了。字词使他们深恶痛绝：因为字词在各种事物面前停滞不前了……"。1928年，当詹姆斯·乔伊斯（1882—1941，爱尔兰小说家和诗人）和格特鲁德·斯坦（1874—1946，美国诗人和作家）向字词发起了最为强烈的攻击时，霍夫曼斯塔尔这样写到："我羞于使用文字。它们从我们的身上剥夺走了最好的东西。"从本世纪的一开始，卡尔·克劳斯（1847—1936，奥地利作家、记者、讽刺家和《火炬》杂志的编辑）——我们或许还记得——就发表过这样的信念：语言能够表现人的生命、思想和感情。克劳斯感到，语言在遭到玩弄、强奸和破坏之后，又象征着人类的道德崩溃。哲学家路德维希·维特根斯坦（1889—1951，英籍奥地利哲学家）则肯定了克劳斯的这句格言："伦理学与美学本是一回事。"

有些舞蹈家依然笃信文字，并且赋予了舞剧以一次最后的机会。富于诗意的剧作家们——洛尔卡（1898—1936，西班牙诗人和剧作家）、田纳西·威廉斯（1914— ，美国剧作家）、叶芝（1865—1939，爱尔兰诗人和剧作家）、沁孤（1871—1909，爱尔兰剧作家）等许多人的作品在20世纪50年代，均被那些文学式心理的编导家们；比如瓦莱里·贝蒂斯和玛丽·安东尼（192? — ，美国现代舞表演家和编导家）等人用作了题材，她们常常口操文字，去指挥自己的动作样式。她们还试图从现代舞那种内倾式的潮流中走出来，因为这股潮流开始淹没在了

自我分析式的病态之中。但当时的那个时代明显是与这种病态格格不入的。

1952 年是一个关键性的年头，因为跟在存在主义和荒诞戏剧后面的人们与自身进行着近乎徒劳的搏斗，并竭力在那生存的行为本身抓住自己的存在。塞缪尔·贝克特（1906— ，法籍爱尔兰诗人、小说家和剧作家）推出了自己的话剧《等待戈多》。对他来说，艺术家的任务就是“为混乱找到一个安身之处”。他成了那个时代最有成就的形式破坏者。他的多部话剧变得极其激进、比较隐秘，并最后降低到了让一只老鼠在舞台上说话的地步。然而，他一直在寻求着最终的自我。《等待戈多》讲述的是人类生存中的流放故事。贝克特的沉重脚步发自最后一批作为个体的人，他们从内心深处呼喊着大众媒介的电子世界，不顾一切地恳求着上帝的使者：

> 告诉他……告诉他你看到了我，还有……还有，你看到了我……你心里很明白，你看到了我，你不会明天来告诉我说，你从未看到过我。

贝克特所关注的是将语言与现实联系在一起的谎言，并且三番五次地关注着人类处在一片虚无的汪洋大海之中的谜。他借用了德谟克利特（约前 460—前 370，古希腊哲学家）最得意的格言：“没有什么比虚无更真实的了”。

这种观点非常接近约翰·凯奇（1912—1992，美国先锋派作曲家）的心里话。1952 年，他在黑山学院推出了一部作品，其中包括了舞蹈、诗歌和散文朗诵、电影和录制

的音乐。凯奇在这部“机遇作品”中才华横溢。他拒绝接受任何对音乐的限制，因为在他看来，对于各种音响和产生这些音响的方式来说，是毫无限制可言的。而传统作曲的结构方法或传统的乐器，都不能满足他的需要。

在黑山学院，表演的传统方式不复存在；环境——后来成了舞蹈表演中的一个重要特征——是凯奇作品中的一个组成部分。他的音响常常音量大得出奇，音高高得出奇，并且来自不同的角度和距离。观众坐在中心部位，遭遇着来自四面八方的机遇之轰击。突然间，会有一位演员从人群中站起身来朗诵；而其他的朗诵则来自两旁的楼梯上。电影一面投射到天花板上，默斯·堪宁汉一面围绕着外部空间跳舞。

这部与“新”结伴而行的作品通过多种经验，成了“各种感觉的”轰炸。如果说，约翰·凯奇成了一次新舞蹈运动之父，一场反对古典现代舞的革命之父的话，那么，马塞尔·杜桑就是这次运动和这场革命的教父，他保佑着两者能够从以往的距离中反叛出来：

> 不使绘画成为“爽心悦目的东西，而成为”成管儿的颜料本身在其中能够作为一种手段而非目的的绘画，这本是我的意图……在仅仅投向视网膜的绘画与超出视网膜印象的绘画之间，是有区别的——后者将成管儿的颜料用作走得更远的跳板……我对纯粹的绘画或者当做一种目标去追求的绘画均不感兴趣。

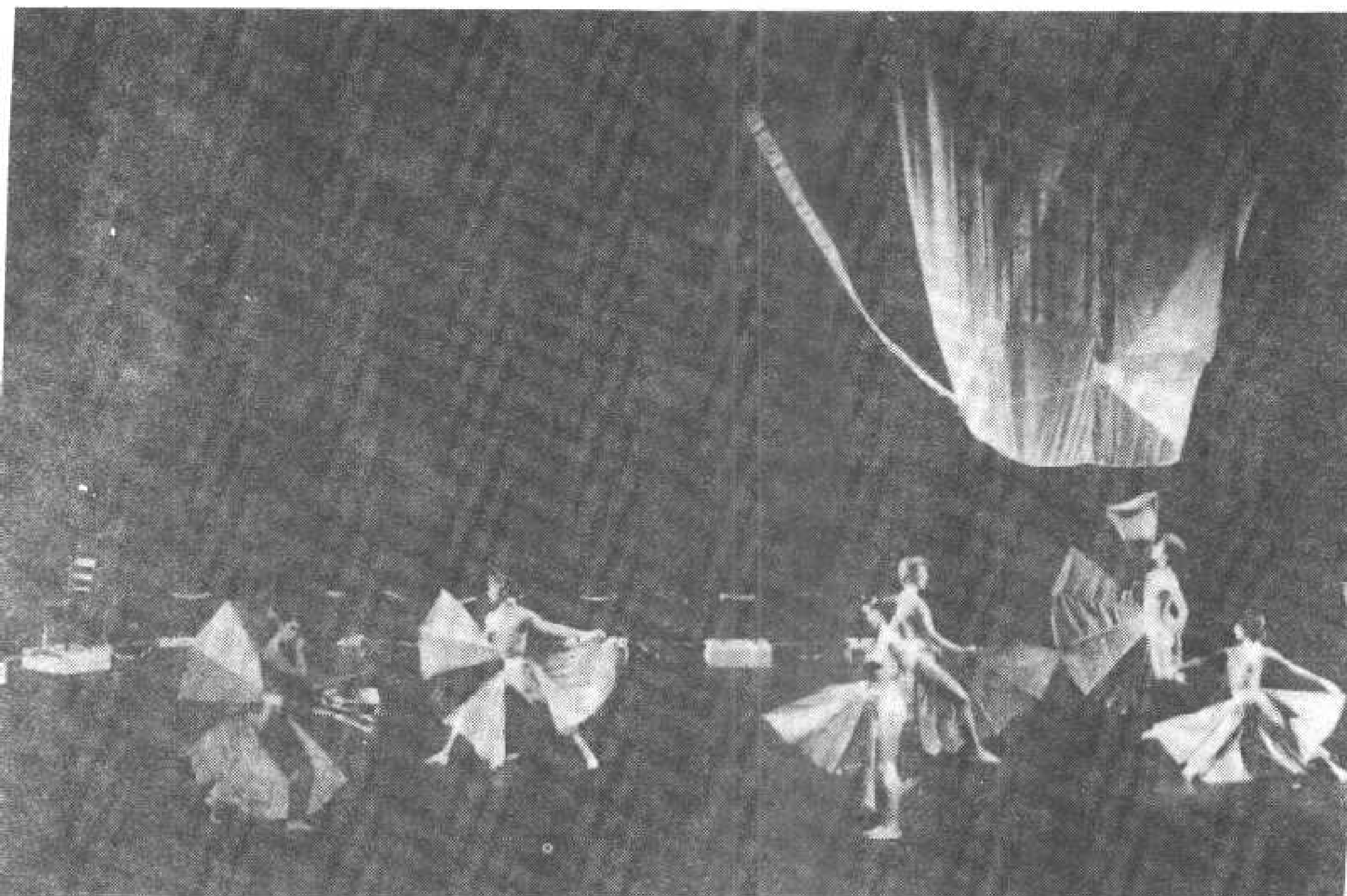
默斯·堪宁汉将舞蹈的动作变成了他个人的、既定的意象。堪宁汉舞蹈中的那种连贯性不再依赖于情节性

的或心理性的动机。它也不需要音乐帮忙，而这两门艺术均可一面在某个共同的位置和时间上发挥作用，一面独立地表达各自对空间和时间的关注。没有服装作伪装的动作清晰明了，排除了任何心理学研究的成分；这些动作并不试图说些什么，而是其自身的“状态”。它们来自现代舞和芭蕾两者，但却是通过那种“机遇法”，或者后来的“非确定性方法”得到发现的，而动作在每一场演出中均有所不同。堪宁汉在自己的专著《易：编舞手记》中说：

> 动作是“整体戏剧”概念中一个内在的组成部分。一个事件的逻辑作为对另一个事件的反应而出现，现在似乎已不够了。我们同时目睹并且耳闻着若干对象。对舞蹈来说，正是所有那些讨论内涵的文字挡在路上。此时此刻，它们土崩瓦解了；它们并非十分恰当，我们不得不将它们打乱，然后重新分配。

让·阿尔普曾说过：“从1915年到1920年，我撰写了自己的《抽云机》组诗。在这些诗歌里，我将句子、文字和音节拆开，并尽力将语言分解成原子，以便有所创造。最后，我否定了艺术，因为这种作法使我们失去了深度，并破坏了纯粹的梦幻……机遇法为我打开了各种感觉，帮我产生了精神上的顿悟。直觉使我将机遇法的各种规律尊崇为最高的也是最深的规律，因为这些规律产生于基本的原理。无足轻重的文字或许会成为致命的雷电。一个小小的声音或许能够毁灭地球。一个小小的声音或许能够创造一个崭新的宇宙。”

如果一个有意义的世界中没有约定俗成的内涵，那



93. 默斯·堪宁汉（1919— ，美国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）的作品《旅行见闻讲座》，由罗伯特·劳生柏（1925— ，美国抽象表现主义画家和波普艺术的代表人物）设计布景和服装。舞蹈演员们巧妙地操作着扇形的图案，而布景则具有某种东方的情调。（查尔斯·阿特拉斯摄影，默斯·堪宁汉舞蹈团供稿）

么，堪宁汉就可唤起这种内涵来。身为与约内斯科同时代的人，他可以在《怪动作相遇》中荒诞得出奇，外加一种冷漠而扭曲的幽默。他可以在《徘徊之夜》里的那些可爱的摇篮曲中温柔得与众不同。或者，他的《夏日空间》可以成为半睁半闭的眼睛中，一幅用运动色彩描绘出来的、

8月末风景的抽象绘画。多年来，堪宁汉已经证明了自己的多面体技术，这种技术使他出乎人们的预料之外，使他与既定原则甚至他自己发生矛盾．而方式则是将碎片构成一个艺术的实体，是对自己的那些“纯动作的拼贴作品”建立起强烈的意识，或者是赋予他自己的断裂美学以一个清晰的轮廓。他能够创作出像《双人舞若干段》这样一个令人愉快的作品，使我们看见一段双人舞的可取之处，然后为那种具有讽刺性的味道加上一种别具丰采的美。50年代似乎依然在上演的作品逐渐地被当做一种独特的成就，搬进了舞蹈的局面之中。

罗伯特·劳生伯（1925— ，美国抽象表现主义画家和波普艺术的代表人物）当时是地处北卡罗莱纳的黑山学院的学生，并很快加入了堪宁汉的舞蹈团，成了舞台与服装的设计师。和贾斯珀·约翰斯（1930— ，美国画家和设计家）一样，劳生伯由于在各种物体和形象上面着色而出了名，而这些东西直到当时还一直被看作是不适于绘画的，原因则在于，它们是我们这个过于熟悉的环境中的材料。从杜桑到劳生伯一线牵，而后者在其“混合绘画”中，有意识地探索了那些将艺术与生活分离开来的东西，方法是将现代生活中的小玩艺儿，比如扇子、收音机、电灯泡和其他一些机械式的器具加进绘画之中。在《怪动作相遇》中，他使用了椅子和雨伞等一直反复出现在他的艺术中的物件。

凯奇、堪宁汉和劳生伯是后存在主义时期的大人物。他们展现的是生活的本来面目。生活中那种没有退路的解决方法带着其自身的不协调，赋予了他们以充分的选择自由，使他们对自己的所作所为没有任何责任感，也不必得到人们的承认。他们继续工作，发展了科克托在《炫

耀》中发起的探索。这在50年代初算得上是个转折点，因为艺术与非艺术在当时变得可以互换起来。当“炸弹”扔下来之后，毁灭一切艺术形式就是艺术家对技术凯旋的回答。

即使在这个三人团体暗示了这一点之前，我们当做文明的那种东西就已在经历着突破性的变化了，抽象的表现主义，或者“行为”绘画，创造出了一种新的传统，方法是粉碎旧的传统，是与过去的一切陈腐不堪的东西对着干。1943年，杰克逊·波洛克（1912—1956，美国画家和行为绘画的主要代表人物）在佩吉·古根海姆的“本世纪艺术”画廊展出的作品，掀起了抽象主义的热潮。波洛克只是抽象—超现实主义浪潮中的许多重要人物之一，而在这个浪潮中，美国艺术家——马克·托贝（1890—　，书法形式的抽象主义代表人物）、威廉·戴库宁（1904—　，美国行为画派代表人物）、汉斯·霍夫曼（1880—1966，美国现代派画家、雕刻家，刀法具有许多暗示的表现力和神秘的象征）、罗伯特·马瑟韦尔（1915—　，美国行为画派画家和艺术理论家）等等——成了整个世界趣味的制造者。

这些绘画中的浪潮在各种电子音乐中均有自己的对应形式，而电子音乐是在20世纪50年代牢固地建立起来的，前提是电子乐器和像美国普林斯顿与德国科隆的电子音乐录音棚得到了高度发展。如果行为画家有兴趣创作的不再是一幅绘画，而是一个事件，是将画布用作一个行为的场地，那么，作曲家使用电子音响合成器的目的，就是为了随心所欲地按照任意的频率、长度、音色和强度和任意的方式，去产生出不同的音质来——具体方法是将这些方式，通过程序化的信息输入到机器之中。此外，



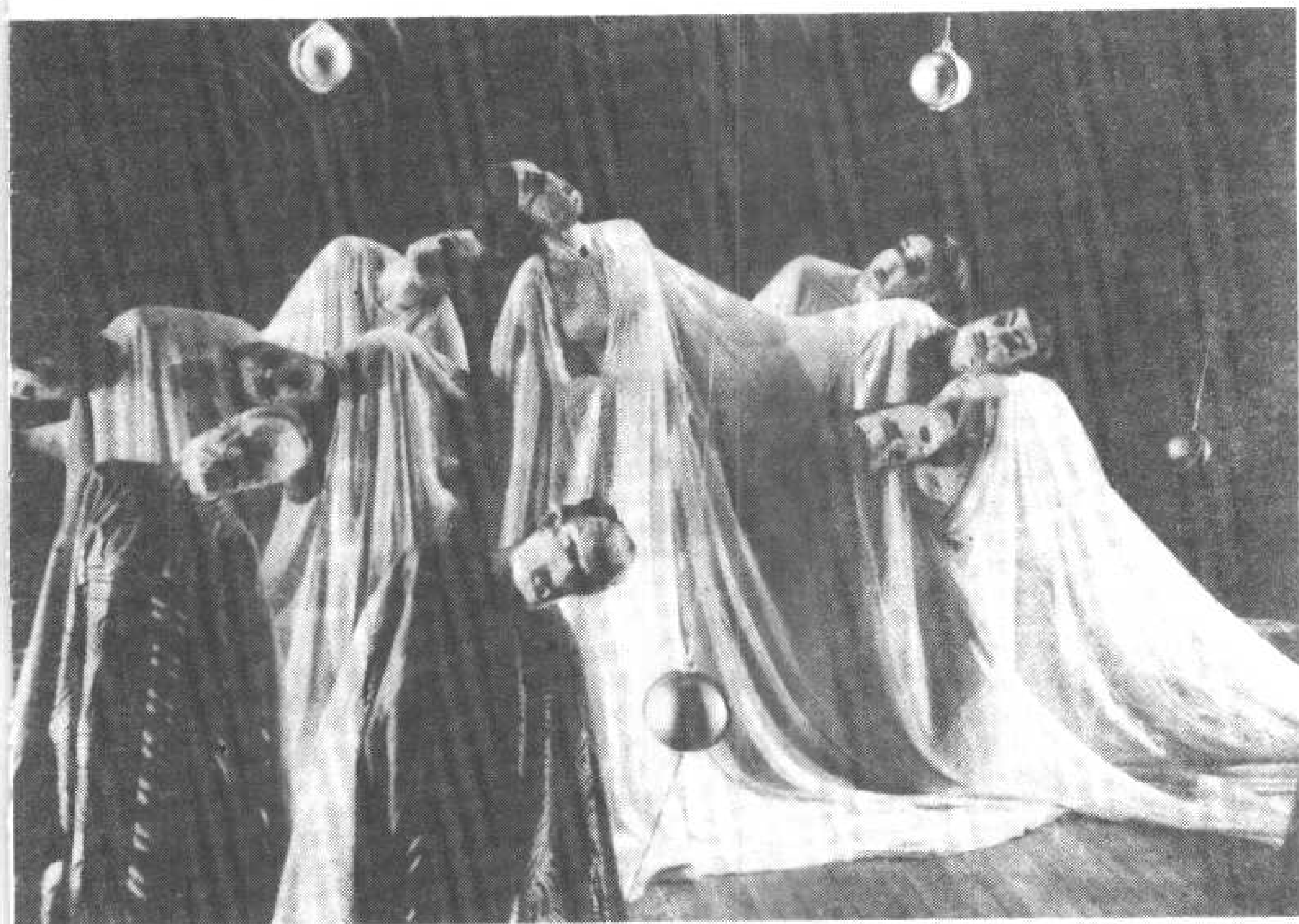
94. 杰克逊·波洛克（1912—1956，美国画家和行为绘画的主要代表人物）的《作品第 12 号》：随着他的作品于 1943 年在佩吉·古根海姆博物馆的“本世纪艺术”画廊的展出，抽象主义的热潮风靡一时。（法国文化机构供稿）

埃尔文·尼古莱（1912—1993，美国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）还将自己的音响像拼贴画那样聚集在一起，然后用色彩绘制各种幻灯效果，以便为他自己那融动作、音响、色彩和灯光于一体的剧场艺术服务。他曾说，“我们目前生命力的主要特点之一是能够升华那种文字的东西，然后用某种抽象的比喻性语言取而代之。”回首往事，他说到：

> 尽管我敢肯定，早在1953年，我就使用了荒诞派戏剧的各种发明，但我的这种所作所为却不是有意识的。抽象表现主义、荒诞派戏剧、达达派、波普艺术和光效应艺术，都是我在剧场中使用的工具——但绝对不是有意识的。我使用了它们，是因为它们能够为我服务。而我是绝不会为它们服务的。

尼古莱创造出来的动作效果就像是从现实中爆发的一次胜利大逃亡似的。在他那想象的彩虹之上，他将我们带进了一个无生命体的童话世界中，那里的气氛中弥漫着有趣的奇迹，而这些奇迹都是明天技术的奇迹。他挥舞着自己那编舞的指挥棒，两眼半睁半闭，但却将自己所有潜意识的心灵之窗都敞开着，以便让任何事情都能够发生。经常发生的事情是，剥去了个性特征的人体与个性化的道具服装和谐一致地运动。他发现了非己莫属的非文字的表现方式。

禅宗对凯奇和堪宁汉曾经发生过重大的影响，但东方的哲学也成了埃里克·霍金斯（1909—1994，美国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）的一种生命和舞



95. 埃尔文·尼古莱（1912—1993，美国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）的代表作之一《帐篷》，最能表现他那抽象的隐喻性意象。（奇莫拉摄影，尼古莱舞蹈剧院供稿）

蹈的方式。他的作品存在于剧场性的所有羁绊之外，也存在于一切传统的速度和结构之外。霍金斯和他的舞蹈团以中国《道德经》中“无为而无不为”的哲学为基础，以泰然自若的心态而动作，寻求的是一种单纯的表现力，一种对动作的感觉，而非动作本身。他的技术产生了一种近乎冥想式的、不费吹灰之力的属性，以及充满诗意的美

感。霍金斯使得东方的精神成为自己编舞的核心，并因此赋予其编舞一种祭祀式的感觉。

这些实验舞蹈中的主流指出了通往60年代的道路。50年代末那个“垮掉的一代”满怀厌恶之情地对社会上那种日益增长的消费精神嗤之以鼻，而且像杰克·凯鲁阿克这位诗人那样，选择了一去不回头的道路：

> “你在竭力干些什么，凯鲁阿克？”我常在夜间躺在自己的睡袋里自问到，“在竭力用所有这些佛教的东西否定现实吗，乡巴佬？”……“你这可怜的、琐碎的、纯洁的、肉体的傻瓜，而你却称自己为自我……脱掉自己的上衣，砸碎自己的机智吧！”而我意识到了，所有这些佛教的东西都是某种严重的变态，不仅告诉你那些无法告诉的虚无，而且还说没有什么比这更真实了，这真是一种完美的自相矛盾……。

这些进入20世纪60年代的岁月充满了各种各样的精神口号——巴勃罗·毕加索说：“艺术是一种谎言，它使我们认识到真理”；让·保罗·萨特（1905—1980，法国哲学家、作家、评论家和无神论存在主义的代表人物）说：“地狱就是他人”；埃兹拉·庞德（1885—1972，美国诗人和批评家）说：“使之出新。”W.H.奥登（1907—1973，美籍英国诗人）认为，“孤独是人类的真实状态”，并于1946年称这个阶段为“焦虑不安的时代”。4年之后，杰罗姆·罗宾斯以奥登的诗歌和伦纳德·伯恩斯坦（1918— ，美国指挥家、作曲家和钢琴家）的《第二交响曲》为基础，编导了一部戏剧性的芭蕾舞剧，取名为



96. 埃里克·霍金斯（1909—1994，美国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）在表演《开眼》中的舞段《弥诺陶洛斯的发现》：他一直对深入到神话和东方思想的各种奇迹之本源中感兴趣。无论他跳什么舞，都会变成对人类各种隐蔽力量的揭示。服装与头饰设计是拉尔夫·德拉齐奥。（A. 约翰·杰拉奇摄影，埃里克·霍金斯供稿）

《焦虑不安的时代》。罗宾斯描绘了竭力寻找自我的4个人。他指出，自己的这部芭蕾舞剧既不同于那首诗歌，也不同于那部交响曲："这是一种祭祀，4个人在其中一面寻找着安全感，一面实现着各自的幻想。这是一次尝试，尝试着认识生活的内涵。"人们似乎以严肃的态度，对待自己所处的那个焦虑不安的时代。然而，对于许多人来说，这个时代的到来要早于1946年，而对于有些人来说，它还继续存在着。

咆哮的20年代到了60年代

60年代是开始显露出自己的那个时代，那个"焦虑不安的时代"正在日益接近于爆炸。它的行为在各个生存层次上都显得劳累过度。如果就像马尔罗（1901—1976，法国小说家）所说的那样，艺术"表现了对宿命论的一种防御"，那么，艺术家的防御机制就已使用过度了。20年代接触过的一切都爆炸成了各种希奇古怪、充满火药味儿、虎头蛇尾状的形式，各种毫无意义的平庸无奇，以及各种生存的扭曲。达达主义者们曾召唤一种白纸样洁净的心；而60年代的新达达主义者们则发展到了义无返顾的地步。

1919年，当杜桑——以他那大名鼎鼎的反艺术姿态——试图用两撇八字胡和一撮山羊胡去嘲弄《蒙娜丽莎》那神秘莫测的微笑时，目的是要通过漫画的方式，去毁灭过去的势力。这个举动就是去亵渎公众的偶像。杜桑坚持认为，他的意图是要以这种方式，使人们注意达·芬奇的双重性——他的同性恋行为。或许在此背后，还有其

他的目的。但到了 60 年代，劳生伯推出了这样一幅画，他自称为《由劳生伯擦掉的戴库宁的画》。难道这是用一种顽童式的恶作剧，使人们注意到毁灭和暴力吗？这当然是一种高深的涂鸦画，而很快，这种涂鸦画就一跃成了 60 年代的“艺术”了。

这正是达达主义者们的旧梦重现了：荒诞无稽、非理性的焦点、支离破碎而非任何创作的概念。60 年代当有人询问詹姆斯·沃灵（1922—1975，美国舞蹈家、编导家和教育家），是什么刺激他搞创作时，他回答说，当时的那些舞蹈背后缺乏哲学，缺乏观点。当时的一切看上去，就像 20 年代大胆妄为地反对艺术及其哲学体系的行为陷入穷途末路之后，此时此刻又得到了扩展一样。

1964 年——也就是在越南战争开始之时——堪宁汉编导了自己的《冬枝》，其中充满了令人恐惧和压抑的形象，而伴奏的则是凯奇制造出的刺耳音响。这部作品背后难道没有什么观点吗？他在接受一次采访中这样说到：

> 《冬枝》包括了：a）遭到轰炸后的城市——纽约；b）集中营——德国；c）核战争——日本；d）轮船遇难（我最喜欢的题材。来自一位船长的妻子）。如果你认为自己是对的，那么你就是对的。我更喜欢直接了当，但在一个如此转弯抹角的社会里，并不总是能够做到这一点。我所打交道的事实是：有人跌倒在地；我们这个时代的夜间灯光打在物体之上；正规地进入（走进）某个表演区和某个空间时的形态；开始动作，然后完成一个构图，由一个或更多的人来完成；最后走出表演区。

他所说的灯光转而射向观众，使他们眼花撩乱，其效果相似于弗朗西斯·皮卡比亚（1879—1953，法国画家和达达主义画派的创始人之一）于1924年策划并设计布景的芭蕾舞剧《松懈》。他对此曾解释说，它是你可能目睹和想象到的一切：

……永恒的运动、生命、摆脱了种种羞却传统的爱情……对于傻瓜没有道德可言……

当皮卡比亚的第二部戏出台时，戏中包含了侮辱人的台词，而370束聚光灯射向观众，使他们看不清所以然。那令观众眼花撩乱的灯光不时被埃里克·萨蒂（1866—1925，法国作曲家）的音乐所打断。或许在使用灯光的方法上，有些出新。

60年代的艺术家们否认艺术是一种观念性的形态。直到今天，还有些艺术家与当时的勇敢精神发生共鸣，并且依然宣称，他们不承认艺术是“艺术”。一切都回到了劳生伯那句受达达派刺激所说的话上：他的功能就是连接艺术与生活“之间的那道鸿沟”。凯奇使我们笃信，他的音乐是毫无目的的游戏，而詹姆斯·沃灵则宣称到：“舞蹈可以是毫无目的的任何动作——心里没有目标的任何动作。艺术可以是用手指着然后说，“这就是艺术”的任何东西。安迪·华霍尔（1931— ，美国画家和波普艺术的代表人物）曾炉火纯青地用堪贝尔牌儿的汤罐头将艺术朝我们的脸上打来，以讽刺我们这个消费者的社会，他比沃灵的所作所为更胜出一筹——他贴出一张广告说，“你可将属自己所有的任何或旧或新的材料拿给我，

而一当我在上面签了名，它就成了艺术”。

任何行为或操作都将艺术与生活间的界线模糊化了。堪宁汉在其许多拼贴式的舞蹈作品之一中，于舞台上骑自行车绕圈子；背上拴着一把椅子登台，甚至让舞蹈演员们表演日常生活的姿态，比如梳头、洗手、锉指甲。梅雷迪丝·芒克（1943—　，美国现代舞表演家和编导家）在其早期岁月里，曾请一位老夫人登台，并说“这是我母亲”，然后，这位母亲微笑了一下便下台了。芒克还曾穿戴整齐地走进一只水盆中，弄得浑身湿透之后，便很快地离开了水盆。生活在此成了新达达主义者们的艺术行为，他们像安·哈尔普林（1920—　，美国舞蹈表演家、编导家和教育家）那样，觉得“过程即目的……而所发生的事情会产生出自身的目的”。艺术家对权利的放弃表现在不再佯装创作的本质存在于最后的结果之中，而主张存在于完成的那个时刻。观众被降低到了一个偷看下流场面者的地位之上，仿佛只被允许穿过钥匙孔才能看到。

60年代中期，各个阶层上的生活都发生了许多变化。这些变化具有举足轻重的意义，发生在极为富裕的烟雾之后。越南战争毁掉了美国的声誉。从核世界中解脱出来以及对核世界的恐惧，拓宽了逃进吸毒幻觉的路径。其他上瘾的情形包括对沉思冥想的着迷，这是由西藏和印度的师傅所规定的。与此同时，他们多年来在钱财和小心眼儿方面开始富有起来，更多的是浮夸，而不是革新。尽管而且可能也正是由于所有这些财富在中产阶级社会中积累起来，焦虑和愤怒、幻灭和绝望在阵阵狂怒中迸发出来。

这种情形也发生在美国的黑人中间。人们在过长的

时间里，一直对他们在艺术上的巨大潜力视而不见。黑人直到本世纪中，才能自称是成熟的艺术家；而直到60年代，他们才以好战的姿态使自己对剧场舞蹈做出的那种具有生命力的贡献，得到了与白人平等的承认。

在受压迫的几十年间，黑人保持了自己的灵歌，并且用踢踏的步伐即兴跳舞。这些即兴跳的舞蹈将奴隶们的音乐与爵士乐连接在一起。为自己受压迫而哀叹的布鲁斯歌曲，诞生于黑人开始通过融各种非洲的与学会的美国音乐风格于一体来作曲之时。切分音这种爵士乐的灵魂所在从根本上来说，本是一种非洲的习惯，它拓宽了我们这个时代舞蹈的范畴和力度。然而，黑人演员保持着与“黑人剧团的演出”，以及夜总会歌舞剧融为一体的历史，已长达一个世纪之久。像约瑟芬·贝克（1906—1975，法籍美国夜总会歌舞剧的舞蹈表演家和演唱家）和比尔·罗宾逊（1878—1949，美国踢踏舞表演家）等人的名字，则成了黑人娱乐表演家的象征。

到了20世纪40年代，黑人演员的形象开始发生变化。随着现代舞的崛起，他们在艺术上找到了自由表现的手段，而无需背叛自己的民族传统。最早的贡献来自凯瑟琳·邓纳姆（1912— ，美国舞蹈表演家、教育家、编导家和舞团团长）的剧场化和珀尔·普里莫斯（1919— ，美国舞蹈表演家、编导家、教育家和人类学家）对黑人灵歌进行的戏剧性的视觉化。一批舞蹈表演家兼编导家接踵而至，其动作的强度具有令人叹为观止的力量。从唐纳德·麦凯尔（1930— ，美国现代舞表演家、编导家和教育家）到艾尔文·艾利（1931—1989，美国现代舞表演家、编导家和舞团团长），他们都曾富有诗意地将黑人的困境进行了戏剧化的表现，并且为美国的舞剧增添了一种韵

味，而没有这种韵味，这种舞剧是会让人感到比较贫乏的。哈莱姆舞蹈剧院这个全部由黑人组成的芭蕾舞团由亚瑟·米歇尔（1934— ，美国芭蕾表演家、舞团团长和编导家）所领导，是美国最完备的古典芭蕾舞团之一。黑人在社会阶层上，或许没能达到自己渴望的全部目标，但他们在舞坛上，却当然地已为自己确立了一席之地。

60年代的其他社会性冲突没有获得很好的结局。那些笃信循环的人们或许曾预料第三次世界大战会发生在60年代末，但随着几个超级大国手中握有相互全歼的王牌，大屠杀被推迟了，而且确定不下时间来。取而代之的是，战场转移到了各个大学中，一群骚乱不安的中产阶级青年与其富裕的命运及其虚饰决裂。由于工人阶级轻蔑地目睹着这些玩儿命的年轻人，他们在1968年的革命失败了。他们被抛回到幻灭之中；有些人加入到建功立业之中，而其他人则在吸毒中虚度光阴。

当历史开始了这种逃避之时，纽约成了诸视觉艺术与舞蹈的世界中心。数年来，富有的象征倾斜了，大量的基金会贷款和古董搜集者的财富淹没了各个艺术领域。舞蹈团和个体舞蹈家们开始前所未有地受益于此。博物馆的馆长们和画商们对由大批评家们建立的名次排列表紧追不放，而批评家们也成了职业性的明星制造家。人们可以在世界各首都的艺术交易中听到轰动效应。艺术家生产出来了。然而，由他们生产出来的东西就是艺术吗？

视觉艺术家们对现代舞产生过强烈的影响，这种现代舞常常指的是“新舞蹈”或“演出艺术”。新先锋派的舞蹈家们主要指的是那些与贾德逊舞蹈剧院关系密切者，他们从简约派的、环境派的、观念派的和流行派的艺术形式中得到启示，动作被减少到最低限度，目睹着戏剧



97. 朱迪丝·贾米森（1944— ，美国黑人现代舞表演家和舞团团长）在艾尔文·艾利（1931—1989，美国黑人现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）的作品《徘徊》之中。这部作品充分展示出了这位强悍有力的舞蹈表演家和出类拔萃的戏剧表演家。驰名国际舞坛的贾米森，是许多独具个性天赋的黑人表演家之一。她曾是艾尔文·艾利舞蹈剧院中的一位明星演员，艾利逝世之后，则接任该团团长至今。（科斯塔斯摄影并供稿）

性而没有戏剧结构，并且使用日常生活的动作。还有些人逃进了多种媒介之中。劳生伯、罗伯特·莫里斯（1931— ，美国画家和雕塑家）和罗伯特·惠特曼（生卒年不详）均曾参加过舞蹈活动，甚至检验过作为编导家的自己，而这一切均体现出了舞蹈家与画家间的密切关系（科克托早在他们之前，就曾进行过这种尝试）。音乐的影响依然来自约翰·凯奇，尤其是来自罗伯特·邓恩（1928— ，美国音乐家、理论家和实验舞蹈的大本营——贾德逊舞蹈剧院的创始人之一），他曾实验过凯奇的种种思想，使用过各种机遇、非确定性和时间长度的方法。

安娜·吉赛尔科芙（1938— ，美国舞蹈作家和《纽约时报》的首席舞蹈批评家）在《纽约时报》上的一篇文章中，曾这样指出：

> 新先锋派的音乐/美术与60年代的舞蹈实验活动之间的密切关系从未得到过考察。然而，这并不等于说，最初来自音乐和美术的灵感一旦衰退，促使我们的舞蹈观念发生根本性变化的刺激也会随之衰退。换言之，60年代的舞蹈家们将那些内在的属性而非舞蹈的媒介当做形式使用时，是否能够拥有真正的创意呢？用于音乐和诸门类视觉艺术之上的各种换位观念，是不同于通过舞蹈去改变舞蹈的观念的。

这就是70年代的各种舞蹈实验暂停了的原因之一。堪宁汉可以同现代舞中的心理学潮流针锋相对。贾德逊舞蹈剧院的成员们却不能与堪宁汉反其道而行之，而只能走那条已经指出来的道路，然后尝试一些迂回往返。根

本性的挑战结束了。剩下的全部挑战就是对自身的挑战。他们不关注创造的过程，或者某种艺术的宣言，也不再尝试性格刻画。他们赤裸裸地表现自己的精神和肉体，而不去佯装创造任何情绪。他们或许还会作游戏，喊数字，玩爱情，但一切都是用某种最为随意的方式进行的，好像某人挠了挠痒痒或者说了声“哈罗”。动作没完没了地重复，为的是与生存的乏味相称。这种东西被称作新舞蹈或者新戏剧，因为它什么都不是。

实验的概念被延伸到了非确定性的毫无关系之中。在“讴歌非确定性”的过程中，舞蹈演员们与凯奇进行过商量，并且也笃信让生活“自行动作”的概念，因此，便不得不在剧场和工作室、体育馆和小阁楼采取自己的“行动”，他们动作着——这是对环境艺术的模仿——进入火车站、花园和博物馆。他们在那里做自己的事情，即一种经过提高了的非艺术形式。其中有些东西表现出，我们这个文明中有许多报废的产品成了这些艺术中的题材。

现代舞的这个极端派在曼哈顿找到了自己的观众和基地。在欧洲的一些国家里，也有一些规模较小的实验性团体，但唯有经过美国训练，现在德国乌珀塔尔工作的皮娜·鲍希（1940— ，德国舞蹈表演家、编导家和舞团团长）所发表的舞蹈檄文是值得人们瞩目的。尽管他们的材料具有与众不同的实验性，尽管他们对既定的标准和人们业已接受的规则，持蔑视甚至常常是火药味十足的态度，这些作品所表现出的思想依然拥有着某种结构化的形式。

在我们这个社会的毁灭性过程中，艺术家的恐惧常常逃避进了愤怒之中，而这种愤怒则可能进而导致精神上的自我鞭笞。它还表现出了，现代表现派的舞蹈家在展

示其自我和抗议有关问题时，到底能够走出多远去。在规范技术的束缚之中，芭蕾阻碍舞蹈家以平转去发出交战式的呐喊，以反对生活的不公正和社会的装模作样。这就好像正规讲演的礼节必须让位于方言土语的习惯，才能谈论那些事关重大的问题。我们可以批评现代舞蹈家，说他没有谈论重大问题，或者说他没有按照我们希望的方式去谈论重大问题。但是，我们必须保护他作为艺术家去“错用”这种谈论的自由，倘若他愿意去否定世界和他自己。

60 年代许多剧场中的过分事情可以追溯到安东宁·阿尔托（1896—1948），他的种种革命性的剧场观念产生于观摩巴黎的舞蹈家们。这种打倒偶像崇拜的行为在 20 世纪 30 年代的一出话剧中，反对了情节性的风格，或者任何社会性的信息。他试图回到神话和巫术中去，通过动作和手势，表现那些无法用文字表现的东西，以便揭示出人类各种感情中那些最深的层次。他预见到了一种大规模的社会性的祭祀仪式，这种戏剧将会从四面八方淹没观众，并冲击他们的敏感。阿尔托将动作看作是一种原初的力量，对 60 年代的许多实验性戏剧和舞蹈作坊产生了最大的影响。他还促成了观众参与的时尚，而这种作法则意在将戏剧的观念带回到戏剧起源的地方去。

这个 10 年中最具代表性的形式是“生活剧院”，而这种形式则从阿尔托那里得到过许多灵感。它始于曼哈顿的一个阁楼里，然后则蜚声国际。这是一种激进的即兴剧，其主要目的是要改变世界，或至少要改变资本主义社会。表现某种思想的肉体动作，在这个剧院中的所有作品中均得到了强调。在 60 年代的许多年间，“生活剧院”——将 20 年代末欧文·皮斯卡托尔（1893—1966，美

籍德国戏剧家）的政治戏剧概念激进化而成——一直以其《此刻天堂》的演出而闻名遐迩。它随着嘻皮士而走红，可被概括为一个以暴力争取非暴力的戏剧团体。它最好地展示出了处在叛逆之中的一代新人。这个剧团将阿尔托和皮斯卡托尔当做精神的领袖，试图为文明扫除邪恶，并指责和震惊一个其支柱形成了生产、销售和购买的社会。他们将裸体当做是取得震惊效果的最强大的武器之一。

裸体并不是什么新的现象。对于古希腊人来说，裸体从不是什么值得大加思考的对象。恢复喜剧是另外一件关键性的事情。从清教主义的一个极端到淫荡不堪的另外一个极端，人们总是在两者间摇摆不定。爱被粗俗地转换成了性，而最犀利的机智则被拴到了裤腰带之下。到了维多利亚时代的末期，一些作家再次起来反对伪善，而双重标准则被运用到了性的上面，这些作家中最突出的有弗兰克·韦特金（1864—1918，德国戏剧家）、亚瑟·施尼茨勒（1862—1931，奥地利剧作家和小说家），以及后来的戴维·霍伯特·劳伦斯（1885—1930，英国作家）。

到了我们这个世纪，裸体被用作一种进行社会性抗议的手段。历次战争以其对肉体和道德的蹂躏，造成了一切伦理的——还有审美的——规范和价值的崩溃。历次革命和由此带来的不安全感一直造成了对个人自由的限制和对内涵的某种误解。在艰难岁月中，人们不分彼此地将自己抛进快乐之中；在一种亢奋的狂躁与自得其乐以证明自身价值的自由之间，区别似乎很快就烟消云散。

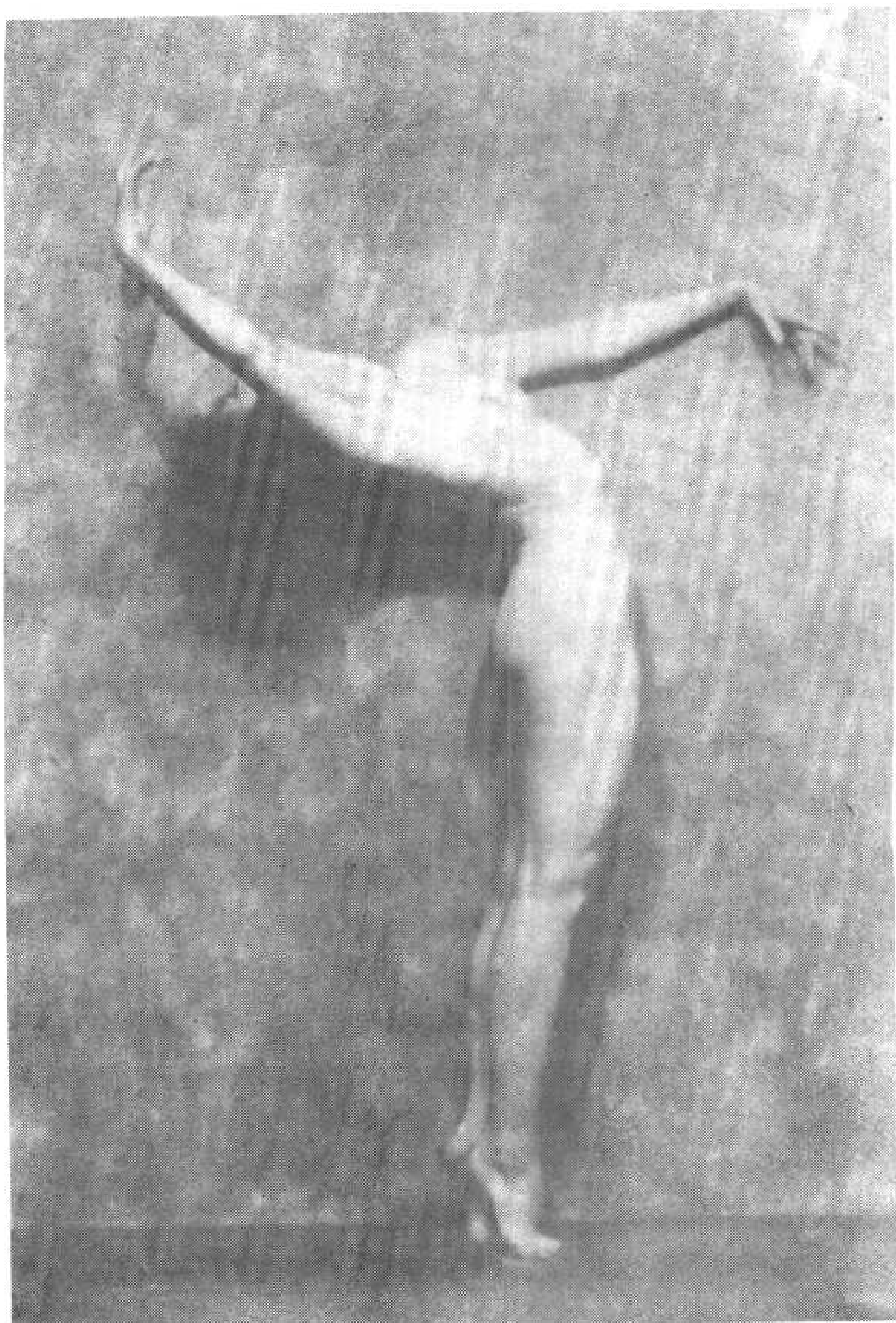
将最初对焦虑不安的抨击与新近体验到的自由感融为一体，便导致了一场发生在20年代的裸体大潮。有时

候，裸体可以成为一种浪漫的姿态，以便用个人那种自然天成的美丽去展示自我，并将重点放在身体的动作之上，就像多丽丝·韩芙丽的照片所证明的那样。1929年，海伦·塔米丽丝以其革命的精神，强烈的笃信舞蹈是最纯洁的艺术形式，并且以其在审美上行之有效的观念进行了这样的实验：舞蹈家的身体应该无需借助于服装，便能进行交流。依莎多拉·邓肯曾以其图尼克衫的简单，刺激并震惊过自己的观众，而这种服装恰好反映了她的自由精神。在20年代的德国，当道德和金钱的通货膨胀同时高涨时，裸体曾风靡于舞台上下。最好的例子是那位名不见经传的小舞蹈演员阿妮塔·贝尔贝，据说她习惯于赤身裸体地穿着皮毛大衣去剧场观摩演出。

舞蹈那不可否认的肉体特征，或许会带上某种性爱的潜能。即使是肉体偶然间显露出来，我们的美感经验也会与我们的肉欲本能同时出现。每个人都有自己的种种方式，去升华那些原初的冲动。我们无法否认魔鬼也有自己的正当权利。生活中的一切，从建筑到最为微不足道的实用性物体，都带有某些性爱的内涵。

乔治·巴兰钦懂得为何他情愿使用不穿服装的舞蹈演员，因为舞蹈演员身着紧身衣时，最接近于裸体状态，能够为我们的经验表现出那种最为自然、最为理想、与审美对象天衣无缝的形态。毫无疑问，启用浪漫主义的芭蕾短裙和脚尖鞋，突出了大腿和由肉体捕捉住的梦幻。而现代舞则从未回避用肉体的手段表现最为激情荡漾的人类经验。

在20年代，某种对裸体的迷恋恰恰作为60年代试图反对的病态而重现。它以其在电影工业中登峰造极的直率打破了一切记录。它在话剧和现代舞作品中，成了舞台



98. 多丽丝·韩芙丽（1895—1958，美国现代舞表演家、编导家和教育家）1926 年在丹妮丝-肖恩舞蹈团中所进行的动作实验．（马瑞摄影，韩芙丽之子查尔斯·H·伍德福德供稿）

上习以为常的场面。也就是在这个10年中，避孕药和混乱的两性关系开始“推动”了生活的发展，而各门艺术则模仿生活，并且增添了令人愉快的刺激。我们或许在其中看到了有所突破之后所进入的生活新领域，或者遗憾地看到，我们的行为将性降低成了某种一按电钮便能得到的机械式的生活便利。

肯尼迪·泰南（生年不详）对裸体进行戏剧性尝试的百老汇歌舞剧《啊！加尔各达》，对我们这种窥淫癖心理的前哨进行了测验；然而那对裸体男女舞者的双人舞却令人吃惊地变成了一种伟大的审美经验。你可以恼羞成怒地斥责裸体，并且反对“大多数舞蹈中存在的那种伪装起来的性展示”，如同伊冯娜·莱纳（1934— ，美国现代舞表演家和编导家）所言所行。然而，泰南却成功地证明了，舞蹈的裸体能够成为一种艺术的宣言，使我们想起了那种理想的舞蹈服装——能够裸露出舞动中身体的古典线条。

与此相关又是人们熟悉的例子还有安·哈尔普琳（1920— ，美国现代舞表演家、编导家和教育家）的《炫耀与变化》，舞蹈演员在舞台上一丝不挂，而有时穿上衣服也只是为了再次脱去衣服。至此，脱衣服的行为已经失去了意义，然后呢，大量的纸张被搬上了舞台，一群赤裸裸的舞蹈演员则开始在纸张里顽皮地游戏起来。运动中的身体那优美的形态与纸张融为一体，仿佛不知从何处钻出了一组雕塑的形式，肉色的加上纸色的，不断变成各种各样令人陶醉的形态。赤裸裸的肉体不见了，只有那些对其赤裸裸的皮肤既兴高采烈又毫不介意的裸体形象存在着，艰难跋涉于纸张构成的小山岗之间，并且传达出某种天真无邪的狂喜感觉。



99. 伊冯娜·莱纳（1934—　，美国现代舞表演家和编导家）是 20 世纪 60 年代重要的先锋派舞蹈家之一。这幅照片显示了她的弹簧垫以及她的许多机遇性作品之一。（阿尔·吉泽摄影并供稿）

在一切艺术形式中，都有裸体的一席合法之地。舞台上的裸体必须为编导的目的服务，因为如果没有证明出任何急切的戏剧性需要，裸体是会显得单调而乏味的。它的出现一定要能够升华我们作为人的感情，一定要能够提高我们对自己内心力量和外表之美的认识，换言之，一定要能够在我们都拥有的人性中，创造出一种谦恭和骄傲的感情来。

60年代的诸门类艺术中，有许多令人怒不可遏和大发雷霆的艺术姿态使我们眼花撩乱。尽管它们无疑最能代表那个10年，我们还是不能不看到，艺术的主流继续在发挥着一种“通常的商业”作用。处在富裕而舒适状态中的西方世界，支持了芭蕾和现代舞作品中那种无休止的流动，这些作品主要产生于纽约市，那里有一些芭蕾舞团，与此同时，还有一些属于古典现代舞继承人的编导家在捍卫以往的成就。

来自纽约的巨大刺激仿佛传播给了西方的其他艺术中心和首都，而在这些地方，各种舞蹈形式中出现的如火如荼的激动开始呈现出一种灿烂的繁荣。即使是德国这个芭蕾的后起之秀，也受益于这种对舞蹈日益增长的兴趣：约翰·克兰科（1927—1973，英国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）在斯图加特，从诺维尔（1727—1810，法国芭蕾表演家、编导家、芭蕾大师、舞蹈理论家和“情节芭蕾之父”）的历史阴影中走了出来，约翰·纽米埃尔（1942— ，美国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）则赋予了汉堡以一种新型的芭蕾形象。大量的年轻人为莫里斯·贝雅（1927— ，法国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）那个总部设在布鲁塞尔的舞团所吸引。他的魅力并非

来自他的编舞技巧，而是来自某种极力延伸的戏剧性，来自那些与众不同的和出人意料的东西，来自像浮士德、尼金斯基和上帝这样一些宏大的主题，并且与沉思冥想的魔力以及印度的香料融为了一体。这种得到强调的公式是为了满足那种从现实中逃避出来的急切需要，而 60 年代的年轻人对这种需要则是如饥似渴的。



100. 生于美国威斯康星的约翰·纽米埃尔（1942— ，美国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）——自1973年至今，一直出任德国汉堡国家歌剧院芭蕾舞团团长——通过赋予古典与半古典主义芭蕾以一种新的面貌而大获成功。他是在“旧世界”（指欧洲）找到新的活动领域的许多美国舞蹈表演家兼编导家之一。这幅照片展示的是由他根据古斯塔夫·马勒（1860—1911，奥地利籍波希米亚作曲家和指挥家）的音乐《第三交响曲》编导的舞蹈。（格特·冯·巴瑟维茨摄影，汉堡国家歌剧院供稿）

第八章

尾声：走向新世纪的西方舞蹈



历史有一种为自己撰写后记的办法，而这种办法有时候听起来会像是一张讣告。70年代的那张讣告可以简明扼要地概括成一句话："艺术战线上毫无新意可言。"这就好像是时代希望停下脚步，以便向进步讨些时间去反思一下。一种暂停出现了，但这种暂停却具有某种意义。四处蔓延的气氛表明，人们对通向未来的道路感到必须小心谨慎，或者不太安全。或许，这只是在数十年中经历了所有的那些"主义"之后出现的一种筋疲力竭的感觉，这只是一种巩固人们的实力，以便加强后卫的需要，而一旦新的和意料之外的东西涌现出来之时，便能尽快地前进。

越来越多的专著得到撰写和出版，数量大于以往的任何时候；而它们的出版是为了满足消费者们的精神需要，这种精神需要给最畅销书的投资巨大，而滞销书库则像坟墓一样，囤积了更多的故事情节。诸视觉艺术依然沿用了过去的口号，人体再次受到尊重，但"新野兽派的人物们"则匆匆掠过了画布，他们将风景画颠倒过来，使得人物画看上去像是拿大顶似的——并从这种新的疯狂中大发横财。难道这是一种新型的、实验性的新浪漫主义吗？电影并未产生出新型的贝里曼（1918— ，瑞典舞台和电影导演）和费里尼（1920— ，意大利电影导演）。简

约主义者们使自己广为人知，他们写出了印第安人的音响，并且在许多家歌剧院里颂扬着自己那单一的声调。约翰·凯奇（1912—1992，美国作曲家、钢琴家和“加料钢琴”的发明者）大笑着走进了未来，并在至高无上地统治着这个世界的无意义中，看到了这种无意义的意义，而他一面将这种无意义留给《易经》的机遇方法去处理，一面引用哲学家路德维希·维特根斯坦（1889—1951，英籍奥地利哲学家和逻辑学家）的话：“在这个世界里，一切都是其本来的面目，一切的发生都是其发生时的情形。在这个世界里，没有什么价值可言，而一旦有了什么价值，那就毫无价值了。”作曲家们没有一点必要的喘息时间，能够用来创作交响曲，而录音工业又兴盛起来，并且以数以百万计的数字操作着。戏剧似乎被生活的戏剧所压倒，并且缺乏适合舞台的戏剧力量。大众媒介，主要是电视，在所有的起居室里捍卫了自己，并且对成功、暴力和爱情的标准做出了抉择。

舞蹈在整个艺术与社会中的比例，被扩大到了一个连作梦都不敢想的范畴之中，这可能是由于令人吃惊地吸收了那些与生俱有的创造力。人们要么四肢瘫痪，要么竭力走上迅速的成功之路。这种扩大呈横向发展，而非纵向发展；时间的紧迫不允许各种思想得到成熟和扎下根来。突然间，出现了如此众多的舞蹈家——而且是相当出色的舞蹈家——他们在精神上相互激怒。他们吵吵嚷嚷，但却表达不清自己的思想。他们没有真正的创作冲动，而只想去行动——呆在“行动”的老地方——，只想利用各种机会和设备。芭蕾在美国各地都出现了地区性的团体，并且生活在一种舒适的状态中，炫耀着它那虚幻却辉煌的大跳。

美国产生出了如此众多的天才，以致于我们的酒杯里已装满了酒，并且洒得到处都是。美国向欧洲输出了它的舞蹈天才。由于美国舞蹈在各地得到掌声和欢呼，舞蹈成了一种世界范围中令人愉快的苦恼。欧洲大陆上的舞蹈团中，有一半是诞生于美国的，或者是由美国舞蹈培养出来的。最后，美国舞蹈发现自己原来是如此地大名鼎鼎，而原因则在于，没有哪个国家的舞蹈家——或许俄国人除外——在技术上能像美国人这样训练有素。而美国舞蹈家一方面拥有完美的技术，而另外一方面，在发展上又比俄国人拥有更大的自由。实际上，并不缺乏基本的天赋。而最最令人吃惊的东西，则是70年代的创造力居然如此地低下。

现代舞在完美化方面起到了历史性的作用，但也把自己搞得筋疲力竭。依莎多拉·邓肯曾经鼓励福金和尼金斯基在芭蕾的表现方式上，踏上了新的途径。古典现代舞的影响则导致整个芭蕾发生了重新定向；事实上，它赋予了芭蕾那种20世纪的面貌——心理学的意识、得到增强的表现力、更加宽阔的题材范畴，并且使其严格的技术松弛起来。从这个意义上说，我们一定得理解乔治·巴兰钦对这样一个问题的回答：有人曾经问他，作为佩蒂帕的继承人，他是怎样看待现代舞的，他回答说："我在芭蕾与现代舞之间，看不到任何区别。我只知道舞蹈有好坏之分。"

当然，两者间的确是有区别的。现代舞蹈家的存在理由是享有自我表现的完全自由。在这种舞蹈不得不说的东西里，存在着某种燃眉之急和必不可少的东西。在他或她所希望表现的东西里，存在着某种理性的力量，而这种力量则拥有无可争辩的分量。在芭蕾与现代舞间的大交

流中，曾经发生过一些令人好奇的事情。古典芭蕾获益于现代舞蹈家的影响，结果是重构了它的审美价值观。大多数的现代舞蹈家们都已接受了芭蕾的训练，但由于他们富有起来，名声也显赫起来，到最后却又穷了下来，结果失去了他们那基本的动机和理性的刺激，并逐渐贬低了表现主义舞蹈的形象。库特·尤斯（1901—1979，德国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）那熔二者于一炉的梦想——他曾在 20 年代就这样说过——变成了现实。但 70 年代证明了，二者之中必有一个败者。这个败者似乎是尤斯不愿眼睁睁地看着它受到伤害的那一方。尽管古典芭蕾从这种交流中受益匪浅，但却未能产生出任何出类拔萃的编导新秀来。如果历史的发展有什么逻辑可言的话，那么，芭蕾就不得不赶上下一轮复兴的步伐了。

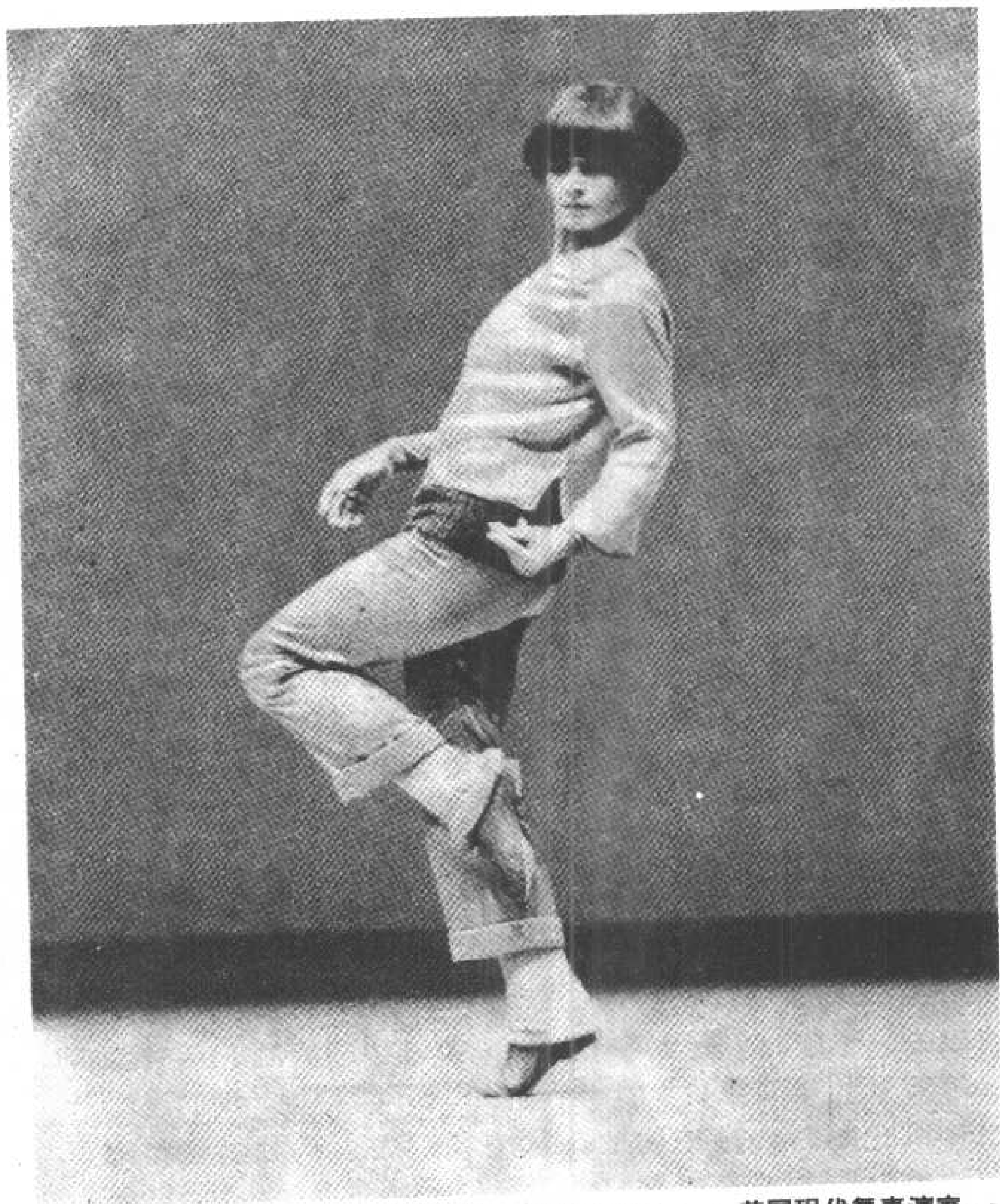
现代舞数十年来一直保持着强大的生命力，因为它一直能在已经取得的成就中得到更新。古典现代舞的先驱们来自“丹妮丝-肖恩”舞蹈团，就像堪宁汉来自玛莎·格莱姆舞蹈团一样。堪宁汉继承了科克托（1889—1963，法国作家、舞美设计家和佳吉列夫芭蕾舞团的剧作家）和现代芭蕾舞剧《炫耀》所开创的事业。由于他是一位大艺术家，而 50 年代的气氛又恰好适合于他，他成功了。那些跟着他跑的人们没有与他针锋相对。他们接受的是他的言词，而非他的创作态度，因此一路风尘却走进了艺术的死胡同，并且冲着过去的一切文化成就，气势汹汹地连声叫喊着“不对不对不对！”直到自己的喊叫声，还有自己的狂热劲儿同时消失殆尽后才算完，但却搞得无路可走了。自我毁灭的绝望回荡在 60 年代的上空，尽管物质财富达到了爆炸的地步。而 70 年代的空虚则使这种

绝望暴露无遗。

在这些岁月里，我们已经学会了用那带着乡愁的双眼去回首 30 年代。特怀拉·萨普（1942— ，美国现代舞表演家和编导家）也不例外，这个崭新的名字在 70 年代的聚光灯下突然走红起来。她走进的是一个巨大的真空，并以其貌似即兴出来的和非传统的模样，给所有人留下了难以忘怀的印象；她笃信为动作而动作，并赋予动作以某种冷漠而复杂的气氛。在她的风格——代表了 70 年代大多数舞蹈的风格——中，令人叫绝的是皮毛之见和无处发泄的活力迸发出的辉煌。她似乎是在活生生地证明着那个死去了的 10 年。

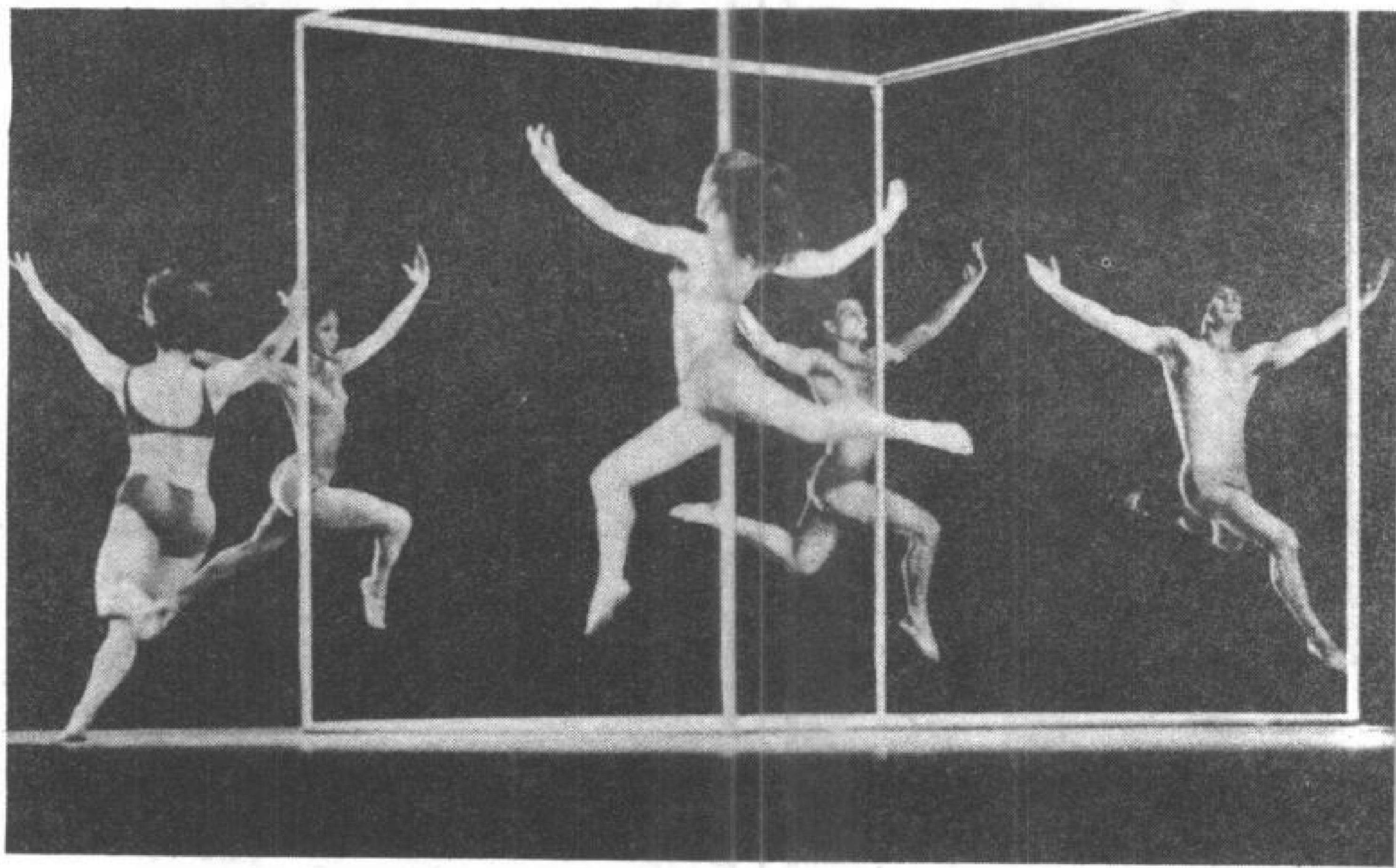
当然啦，在美国和欧洲既有大量的编导家，也有大量的舞蹈团。事实上，他们的数量之大是惊人的。毫无疑问，他们中有些人还颇有才华。至于作家、作曲家和画家，我们不但从未缺乏过，而且是恰恰相反。然而，就在历史的此时此刻，我们最终似乎面临着工艺和技术发明的复杂性，而这种复杂性之大足以令人晕倒在地，就像人们对某种层次的娱乐如饥似渴一样。我们正面临着生活中的一切都俯拾即是这种诱惑。我们被迫与如此之多的身外之物相抗争，以致于没有时间和必要去与自己作斗争了。创造力从来都是以一种内心的斗争，以及实验和错误为基础的。更有，创造力只有在知识和以往经验的肥沃资源等等背景的培育下，才能得到恰如其分的挖掘。我们这个计算机化的时代过于匆忙，这使我们失去了对以往和继承的感觉，失去了对我们个人身份的感觉。

编导家成了舞坛上最重要的人物，这是我们这个时代的现象。上个世纪里，人们去观看一场芭蕾演出，为的

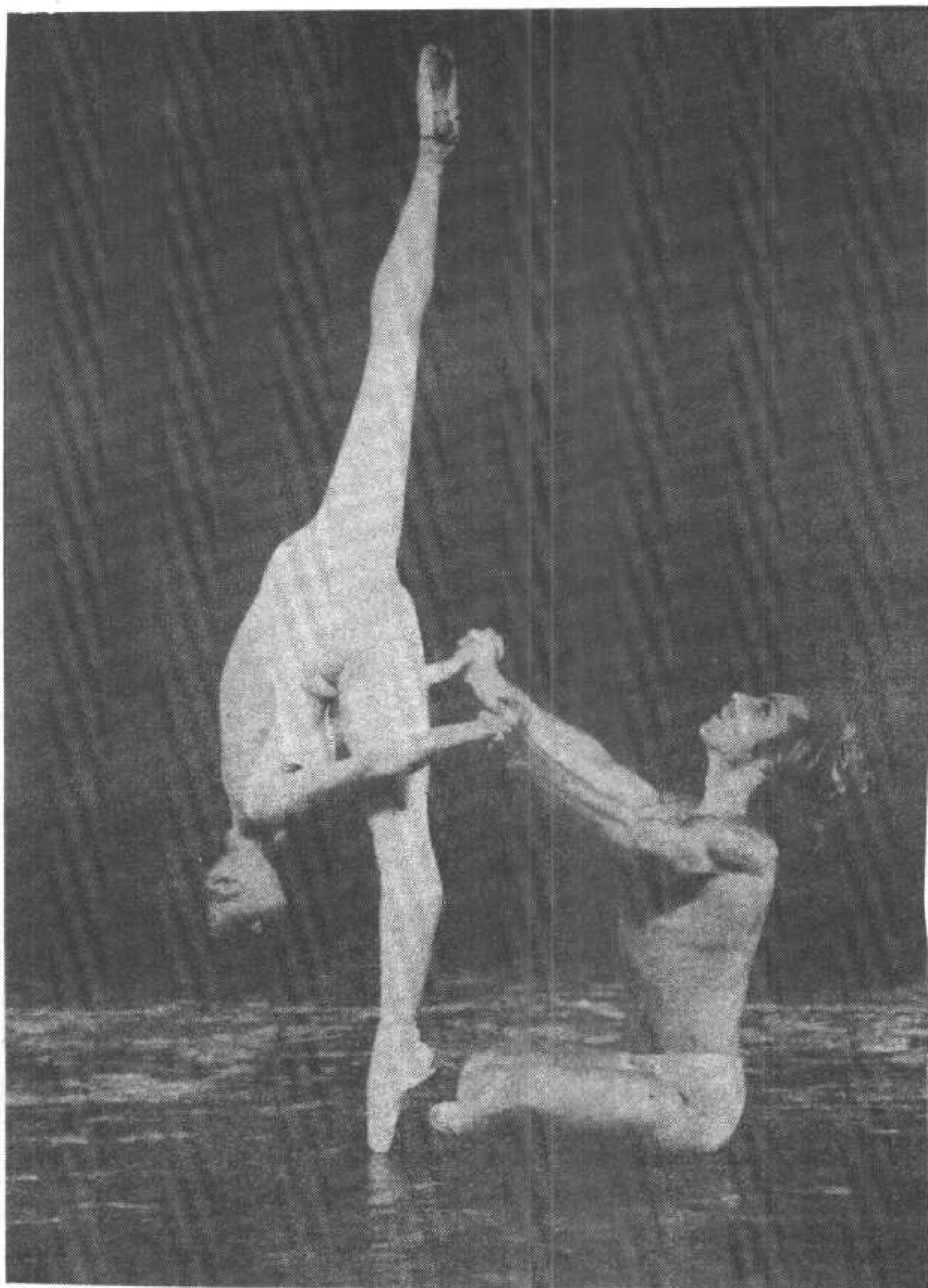


101．《苏的大腿》（1975）是特怀拉·萨普（1942—　，美国现代舞表演家、编导家和舞团团长）的第一部最能表现其机敏的编舞观念之作品。从此之后，她懂得了如何以自己那貌似即兴实则高度结构化的作品，使观众们如痴如醉。这些作品看上去要么像是某个主题的变奏，要么像是对新事物的大胆追求。（赫伯特·米格多尔摄影并供稿）

是去目睹某位芭蕾女主演。谁也不会说，我今晚去歌剧院，为的是观看一场由马里于斯·佩蒂帕编导的芭蕾舞剧；而今天，人们会说，我要去观看巴兰钦的，或者罗宾斯（1918— ，美国现代芭蕾表演家、编导家和舞团团长）的，或者保罗·泰勒（1930— ，美国现代舞表演家、编导家和舞团团长）的，或者约翰·纽米埃尔（1942— ，



102. 保罗·泰勒（1930— ，美国现代舞表演家、编导家和舞团团长）一开始曾与玛莎·格莱姆一道跳舞，而后则在很长一段时间里，成为最有独创性和充满机智幽默的编导家之一。多年来，他已为自己的舞团创作了令人难忘的保留剧目，并且以其意象的巧妙和流动而著称于世。这幅照片展示的是他的作品《北极星》。（科斯塔斯摄影并供稿）



103. 美里斯·贝雅（1927— ，法国现代芭蕾表演家、编导家和舞团团长）的作品是20世纪芭蕾舞团的指路灯，并在欧洲大受欢迎。这位编导家能够轻而易举地把握大型的群舞场面，并且善于突出地展示动作的戏剧感。这幅照片所表现的是他的作品《爱神如何召唤我》，两位演员分别是肖纳克·米尔克（1954— ，美国现代芭蕾表演家）和乔治·唐（1947—1993，阿根廷现代芭蕾表演家）。（贝弗利·加列戈斯摄影并供稿）

美国现代芭蕾表演家和编导家，现任德国汉堡歌剧院芭蕾舞团团长）的，或者莫里斯·贝雅（1927— ，法国现代芭蕾表演家、编导家和舞团团长）的某部新作。今天的人们谁也不会用泰奥菲勒·戈捷当年的那双眼睛去观察了，而是用一种当代批评家的想象力去观看。纯粹的视觉美上增添了某种新的口音。人们期待着某种与我们这个时代相关的创作宣言，某种身体的技术表现力能够把握的精神或心理的因素。当然啦，都与速度绑在了一起，不仅是我们的整个生活，还有创造的和艺术的领域与赛车、与吉普车、与照相机那咔咔的响声同步。

编导家受益于 20 年代以来舞台导演的极度重要性，而舞台导演那独特的位置又转而帮助形成了电影导演的举足轻重地位。随着现代舞的出现，舞蹈编导家成了舞蹈表演家和剧作家的同义词，而这种现象一直持续至今。

德国和法国懂得怎样确立自己的口音，而德国的舞蹈剧场则开拓了新的疆土。但是，让我们不要忘记这几位在旧日的现代舞，即如今已被称作“古典现代舞”中，打倒偶像崇拜之人的影响，因为他们留下了有目共睹的轨迹：默斯·堪宁汉、埃尔文·尼古莱（1912—1993，美国现代舞表演家、编导家、教育家、舞团团长和新先锋派舞蹈的代表人物之一）、卡罗琳·卡尔森（1943— ，美国舞蹈表演家和编导家，美国现代舞 70 年代以来在欧洲的重要传播者）、崔士·布朗（1936— ，美国现代舞表演家、编导家、教育家、舞团团长和新先锋派舞蹈的代表人物之一）等等等等。

在许多欧洲的国家里，突然间舒舒服服地产生了一种觉醒，而这种时代的现象仅在本世纪的舞蹈史上出现

过 3 次相似的情形：1913 年，在维里塔山，德国表现主义舞蹈由于拉班和魏格曼而崛起；1926 年，玛莎·格莱姆推出了第一台个人的舞蹈演出；50 年代初，默斯·堪宁汉、埃尔文·尼古莱和埃里克·霍金斯（1909— ，美国现代舞表演家、编导家、教育家、舞团团长和新先锋派舞蹈的代表人物之一）走上了新的道路，即非文字的并且常常没有结论的舞蹈之路。到了 80 年代——而在初期的某些时刻——还出现过一次新观念的突破，但却不是通过某些个人的艺术家而产生的。根据我们这个时代的精神，根据大众媒介的力量，复兴开始比较缓慢地，然后则迅速地向我们逼近——不是来自一座维里塔山，一座真理之山，而是来自纽约的一个舞蹈工作室。它掀起了一阵新的浪潮。

一股新的浪潮，一种新的舞蹈

即使民族的特征在大多数时间内一直没有接触过，我们也可以说，舞台舞蹈的国际性特点已在我们这个时代得到了证明。德国此前一直比法国更加接近表现主义舞蹈。但令人叹为观止的是，新舞蹈的浪潮居然在法国保存下来，并且生下了大约 300 个现代舞团，其中大多数舞团位于省会城市中，而约有 70 个这类舞团还得到了国家的资助。更加令人惊讶的是，所有这一切居然发生在一个 300 多年前曾是古典芭蕾发源地的国家，而学院派的舞蹈至今依然是那里一切舞蹈的基础。美国的影响早在 1974 年便随着卡罗琳·卡尔森扎根于巴黎，而实际上，就是这位杰出的艺术家发起了新舞蹈的新浪潮。接踵而至的是

苏珊·比尔日（1940— ，美国舞蹈表演家、教育家和编导家）——她像卡尔森一样——最初曾向埃尔文·尼古莱学舞。第二次颇有影响的浪潮来自默斯·堪宁汉，来自崔士·布朗的抽象和汤姆·帕克斯顿（即史蒂夫·帕克斯顿，1939— ，美国现代舞表演家和编导家）的“接触性即兴”，后两人均在精神上与堪宁汉相关。1977 年，皮娜·鲍希（1940— ，德国现代舞表演家、编导家和舞团团长）和日本舞在法国南希城的舞蹈节上为人所发现。意义重大者还有日本人八野秀之，他以其沉思冥想式的方



104. 皮娜·鲍希（1940— ，德国现代舞表演家、编导家和舞团团长）在表演由自己编导的代表作《缪勒咖啡馆》。（格特·魏格尔特摄影，作者供稿）

法处理舞蹈，力求想象出动作的内在面貌来，并且找到了尚未发现的东西。这些影响和多种多样的技术被转译成法国精神，转译成一种戏剧舞蹈的新语言。换言之，这些影响一直成为导致与法国人气质和敏感相吻合的各种新概念的多种冲动。人们谈论着“肉体的记忆”，即对肉体感觉的再发现。这种表面上的革命突破在法国有着某种潜流，一种从国内反抗时期延续下来的共鸣、1968 年的学生造反运动、一种地震式的结果，这种结果在一种舞蹈化的活力中找到了表现方式。

人们当然不会忽视文化背景，因为它能以其在文学和哲学上的准备〔如塞缪尔·贝克特（1906— ，侨居法国并大多用法语写作的爱尔兰诗人、小说家和剧作家）和让-保罗·萨特（1905—1980，法国哲学家、作家、评论家和无神论存在主义的代表人物）等人的影响〕，发挥巨大的作用。一切似乎都朝着一种新的方向发展，得到新视角的考察，并且不得不走向一次新的复兴。我们已经可以谈论这种新舞蹈的第二代了，灵感的各种源泉并未枯竭，而编导的现状依然像舞蹈表演家和编导家的个性那样多姿多彩。

就在这种多姿多彩中，我想起了几个人的名字，而其中最重要的是来自格勒诺布尔的让-克劳德·加洛特（195? — ，法国现代舞新秀）。到目前为止，他已经拥有一套丰富多采并且从不让人失望的保留剧目。当创作他最重要的作品之一《妈妈》时，用他自己的话来说，“曾试图将舞蹈从编导中解放出来”，并将一切的本质回归到现实中去。加洛特又说，“一个世纪前，我或许曾是个画家，50 年前，我或许曾是个电影导演。作个编导，等于是把自己置身于瞬间艺术之中了。在一个由各种形象



105. 让-克劳德·加洛特（195? — 法国现代舞新秀）在表演由自己编导的《达佛尼斯与克罗埃》，1987年。（珍妮维也美·斯蒂芬森摄影，作者供稿）

构成的世界里，如果你确实想做点儿真实的事情，就必须回到最简单的东西上去。最简单的，也是最神秘的东西，依旧是人体。”

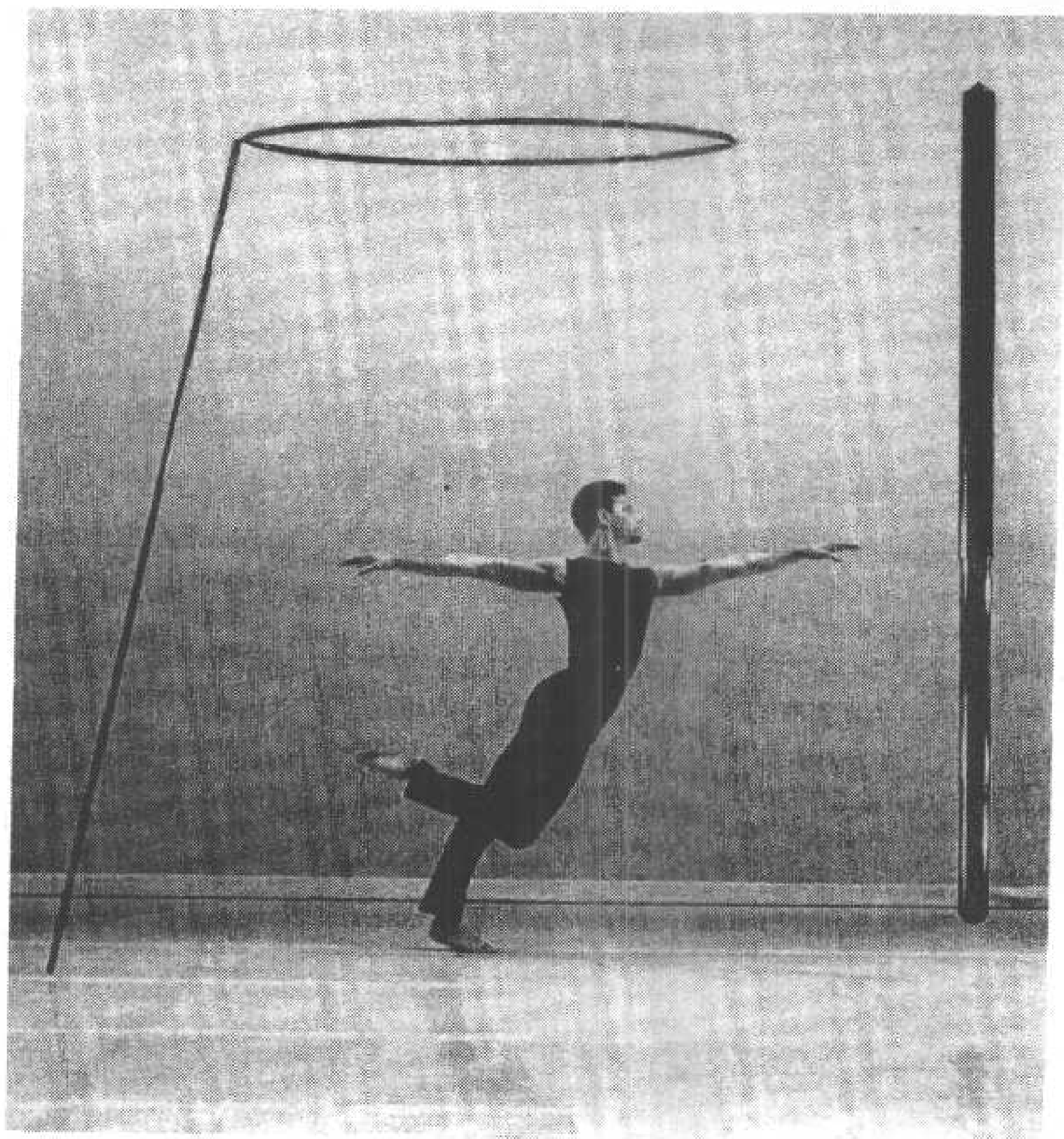
1981 年，里昂的马吉·马兰（1951—　，法国现代舞新秀）创作了一部受贝克特启发而成的芭蕾舞剧《或许》、一部出色之极且独树一帜的《灰姑娘》和一部讽刺法国革命 200 周年大庆的舞蹈《啊，究竟为何要为我准备好这一切？》。这出芭蕾嘲笑了所有的百年大庆活动。在离此较远的地方，我们发现了雷吉娜·肖皮诺（195？—　，法国现代舞新秀），她表现出了一种非常独立的风格：充满动感的现实，并且拥有一种辉煌感。

继这种新舞蹈的爆炸之后，古典芭蕾依然以某种封建主义的方式存在着。巴黎歌剧院芭蕾舞团坚持其古典主义的保留剧目，而将一切新古典主义的节目都留给了像罗朗·珀蒂（1924—　，法国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）的马赛芭蕾舞团这样的团体。

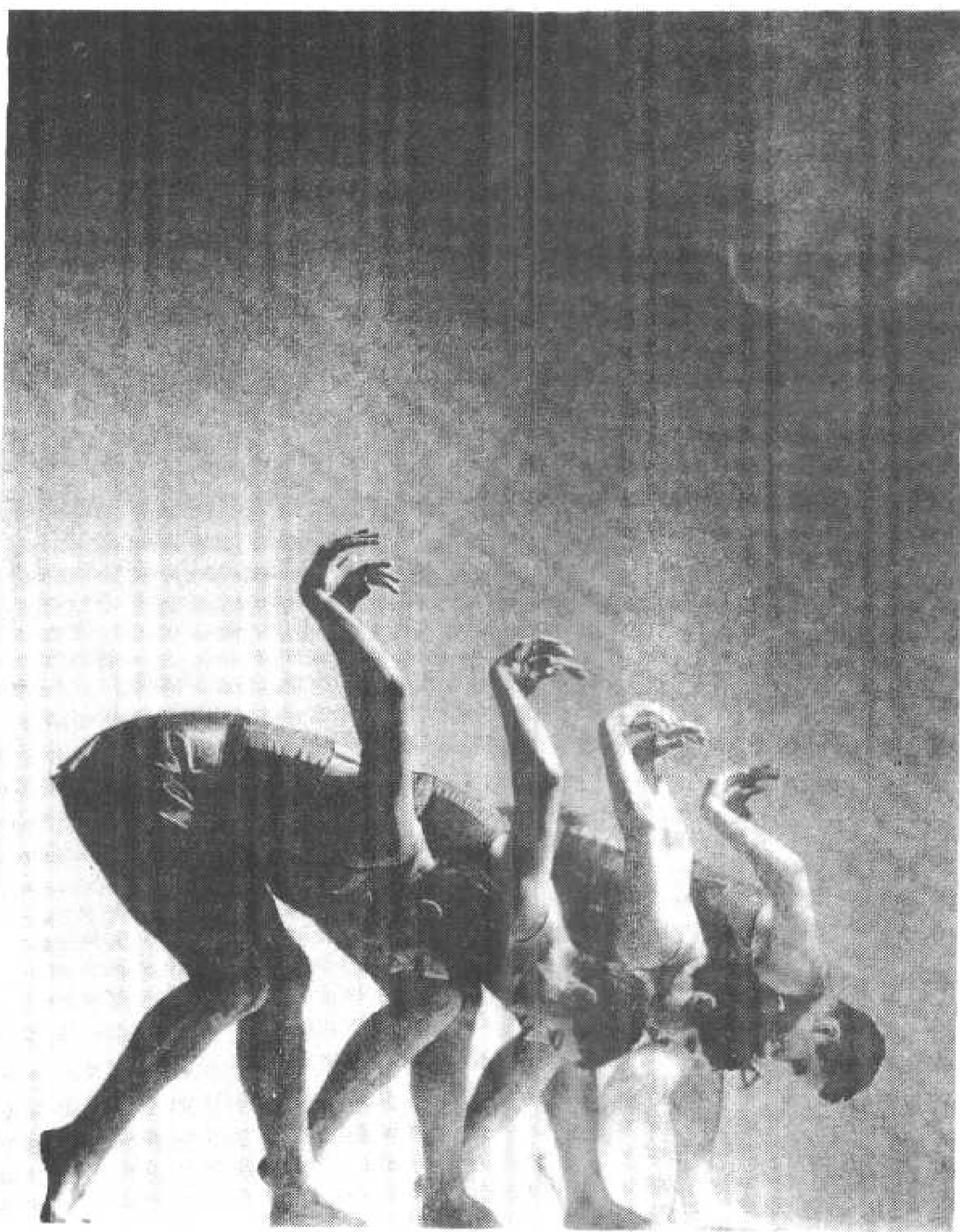
80 年代在政治生活中，是个充满气势磅礴的骚乱之 10 年，其中有开拓和突破，有民族主义那火焰般的骄傲——常常还带着一种大国沙文主义的苦恼，这是个统一的时期。这个 10 年对一些人来说，意味着进入自由的舞蹈，而对另外一些人来说，则是死神的舞蹈。在所有重要的 10 年中，80 年代是更加重要的 10 年之一。倘若它没有经历那种令人毛骨悚然的折磨，就简直无法充满了那么多令人心旷神怡的欢乐了。从遥远的距离看起来，世界已经开始发展了。一种集体的意识觉醒了，对人类最直接的东西：人体的意识觉醒了，它试图为我们说话，也试图为它自己说话。在生活的深层和距离中，有各种紧密相连的



106. 丹尼尔·拉里厄（1957— ，法国现代舞新秀）在表演由自己编导的代表作《版画几幅》，1991 年。（珍妮维也芙·斯蒂芬森摄影，作者供稿）



107. 马克·鲍德温（195？—　，英国现代舞新秀）在表演由里查德·阿尔斯顿（1948—　，英国现代舞表演家和编导家）创作的早期代表作《苏打湖》。（作者供稿）



108. 英国乔姆利兹舞蹈团在表演由该团编导家利·安德森（195? — ，英国现代舞新秀）创作的作品《冷汗》。（作者供稿）

线索，而我们这种由脱节的学校培养出来的智慧，则对此一无所知。

不仅在法国有各种新浪潮在发展中呈现出极大的对比，而且在几乎所有的欧洲国家里，都可以观察到舞蹈界呈现出才华横溢的发展。当然啦，人们不能期待具有创造性的高潮永远不遭中断。就像在一切个人的艺术挣扎中那样，可以在艺术尝试的社会网络中发现一些挫折和停顿的瞬间。但是创造的意志和决心在 80 年代就像在 30 和 40 年代的纽约一样坚定不移。从 1980 年开始，舞蹈的麦加不再仅是纽约了，而是纽约和巴黎。

这是一种遍及整个欧洲的现象，即使在像瑞士与荷兰这样的小国家里也不例外。在瑞士这个由 4 种不同的民族地区组成，既相互独立又非常统一的国家里，就舞蹈方面的尝试而言，德国和法国的影响得到了同样强大的表现。那里产生出了 3 个职业和半职业的舞蹈团和独舞表演团，仅次于 4 个大都市中歌剧院的芭蕾舞团，而从这个意义上说，海因茨·施珀利（1941－　，瑞士舞蹈表演家、编导家和芭蕾大师）位于巴塞尔的舞蹈团在许多种艺术方式上，均无可争议地处于领先地位；此后，他又去了德国的杜塞尔多夫，出任 3 家舞蹈团的首席编导家。在艺术上走向自我完善的过程令人吃惊，即使有时候范围有限；尤其令人吃惊的是，瑞士仅曾产生过两位名声显赫的舞蹈人物：马克斯·泰皮斯（生年不详）和希奇古怪的舞蹈表演家特鲁迪·肖普（1903－　，美籍瑞士舞蹈表演家和编导家，年轻时因表演酒巴歌舞闻名，退休后则成为舞蹈治疗法的先驱之一），而那是 30 年代的事情了。瑞士的伟大就在于文学色彩颇为浓厚的酒巴歌舞（令人难以忘怀的包括诞生出达达运动的那家“伏尔泰酒馆”）。拉班和

魏格曼曾经在瑞士的土地上，创造出了德国的表现主义舞蹈，具体的位置是在阿斯科纳的维里塔山。位于瑞士舞蹈边缘上的两个人物是埃米尔·雅克-达尔克罗兹（1865—1950，瑞士音乐教育家和理论家）和弗朗索瓦·德尔萨特（1811—1871，法国音乐教育家和理论家）。前者是一位音乐教育家，生于日内瓦，活跃于维也纳和德国的海拉奥，在那里曾向许多著名的舞蹈家传授了对节奏的理解方法，其中有瓦斯拉夫·尼金斯基和莫里斯·贝雅，后者现在的舞团总部设在洛桑，他无论走到哪里，都一直得心应手地把握着自己的编导思想：从某种意义上说，他在欧洲舞蹈界是位跨越各个领域的人物，并将继续如此，即使他目前为了实验方便，甚至受到了印度的刺激，已将自己的舞团演员减少到了最精干的地步也无妨。

剧场舞蹈的国际性之大，可通过荷兰的舞蹈团得到证明，这些舞蹈团都是由外国人创建起来的，并且已闻名于世界舞坛。但到了后来，一些荷兰的舞蹈表演家加盟于其中，并成为卓越的编导家：荷兰国家芭蕾舞团的鲁迪·范·丹茨格（1933—　，荷兰舞蹈表演家、编导家和舞团团长）和汉斯·范·马南（1932—　，荷兰舞蹈表演家、编导家和舞团团长）。卢卡斯·霍文（1912—　，美籍荷兰现代舞表演家、编导家和教育家）在其舞蹈生涯的早期便去了美国，成了霍塞·林蒙（1908—1972，美籍墨西哥现代舞表演家、编导家和教育家）最重要的舞伴之一。伊日·基里安（1947—　，荷兰籍捷克舞蹈表演家和编导家）这位戏剧性抒情的大师，自布拉格移民到荷兰，加入了荷兰舞剧院，并在此一举驰名于国际舞坛。他根据斯特拉文斯基的《士兵的故事》新编的芭蕾表明了，人们怎样才能赋予一部名气太大的作品以新的生命力，而这种成

就到当时为止，仅为杰罗姆·罗宾斯一人所获得，他的《樊笼》就曾赋予了《吉赛尔》二幕以新的精神和新的内容。

在瑞典，马茨·埃克（1945— ，瑞典舞蹈表演家和编导家）以其革命的思想，为库尔伯格芭蕾舞团创造出了一种新的形象。我特别要提一下他那令人着迷和发人深醒的新版《吉赛尔》。从比利时冒出了前途无量的安妮·特雷莎·德·基尔斯麦克（1960— ，比利时现代舞新秀）。即使是在意大利这样一个舞蹈永远步歌剧之后尘的国家里，也涌现出了一群带着新舞蹈精神的小型实验舞团。

就像在20年代那样，德国再次率先掀起了新的浪潮。皮娜·鲍希成了新先锋派舞蹈的象征，随后而来的是莱因希尔德·霍夫曼（1943— ，德国现代舞表演家和编导家）——离经叛道是她的家常便饭，不过她的舞台效果总是非常好的。此外，还有苏珊娜·林克（1944— ，德国现代舞表演家和编导家）。她出身于魏格曼门下，在表现主义的根基中找到了自己最强大的表现手段，并在用舞蹈评说多尔·霍耶（1911—1967，德国现代舞表演家和编导家）一生的《人性的冲动》中，创造出了一部非凡的回忆录式的作品。这3位舞蹈家对国际舞蹈界也产生了相当大的影响。

两位男性舞蹈家走在了这些女性舞蹈剧场革新家们的前面：格哈德·博纳（1936—1992，德国现代舞表演家、编导家和舞团团长）和约翰·克雷斯尼克（1939— ，德籍奥地利舞蹈表演家、编导家和舞团团长）。博纳发明了拼贴画式的舞蹈，并以此挖掘了人体形象、人体动作、音乐、语言和空间相互关连并决定着空间和心理感知的各

种方式。他是第一个回到德国舞蹈根基上去之人，方法是竭力在遭到第二次世界大战中断的舞蹈里，重建一种连续性。他的许多作品探索了各种能在鲍豪斯大师奥斯卡·施勒默尔（1888—1943，德国画家、舞蹈家、理论家和设计家）的作品中找到的原则。他的编舞不能也不愿去适应剧场的各种既定标准，并在其主题的概念上似乎是绝不妥协的。

约翰·克雷斯尼克在其舞团的组织结构和他那组合式发展的编舞中，成功地追求了各种民主的原则。克雷斯尼克发明的舞蹈能够令人信服地解决各种政治的、社会的和历史的疾病。在一个人体成了重要商品的世界里，克雷斯尼克捍卫了个人拥有自己身体的权利。他的中心主题是对付各种标准和权威的势力。

继约翰·克兰科（1927—1973，英国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）逝世之后，斯图加特芭蕾舞团一直处在有能力之人的手中。玛希娅·海蒂（1937—　，德籍巴西芭蕾表演家、编导家和舞团团长）得心应手地保证了这艘航船继续前进。所谓“没有谁不能取而代之”的说法在艺术中并不合理。有位喜欢沉思冥想，倾向于诗意的美国编导家叫约翰·纽米埃尔，他最初立足于斯图加特，并创造出了一套强大得令人叫绝的保留剧目。多年来，他已在汉堡歌剧院建立起了一种至高无上的领导权威。威廉·福赛斯（1949—　，美国芭蕾表演家和编导家）工作于法兰克福，并为自己赢得了一位“非常刺激的编导家”之名声。他在创作倾向上，不像纽米埃尔那样理性，他的舞蹈充满了惊人的戏剧性瞬间，而他对自己的演员要求颇多。他的创作方式非常富于个性，他总是寻求各种解决问题的方法，而这些问题则来自他自己的想入非非。归根结底，福

赛斯的作品或许就是一种舞蹈剧场，一种芭蕾化的舞蹈剧场。但与皮娜·鲍希相比，他更感兴趣的不是故事及其更深刻的内涵，而是隐藏在舞者身体内的那种秘密。我们现在必须在纽米埃尔和福赛斯的名字下面，加上第三位技艺强干的编导家海因茨·施珀利，他已从瑞士的巴塞尔移居到德国的杜塞尔多夫。施珀利热爱为舞蹈而戏剧，以及为舞蹈的多种戏剧性可能而舞蹈。他还从巴塞尔随身带去了永远使那个地方闻名于世的东西：对人性的感情。

的确，舞蹈是国际性的。但是，当柏林墙于 80 年代末倒塌之时，东柏林人惊奇地目睹着同样感到惊奇的西柏林人。他们拥有相同的语言，但在理解对方时却好像并不那么容易。他们手上掌握着相同的语法，他们的脚上和腿上操用着相同的句法，他们的整个身体使用着相同的词汇。或许，舞蹈能够比任何其他方式更迅速地驱逐人们用文字拼写时的区别，而文字拼写的不同则可以非常轻易地将本来统一的民族分割开来。

英国人一直偏爱古典芭蕾，而对任何现代流派及其思想则不以为然，但令人吃惊的是，美国现代舞大师格莱姆的技术成了他们的竞争对手。此外，还有拉班的哲学理论一直在教育圈中引人入胜，不仅走出了其明显的局限性，并且由于其舞谱概念的各种新发展而引起了新的瞩目。瓦莱里·普雷斯顿-邓洛普（193? — ，英国舞蹈教育家和拉班舞谱专家）在使拉班的理论重新登上舞坛方面贡献良多。

如果我们打算谈一下英国的重要新潮，那么，很可能会轻易地在各个社区的舞蹈工作室找到。各种舞蹈形式在此均有人在实践着，而实践者则包括了所有的阶层和

种族。他们始终从政府那里接受着资助。经常发生的事情是，这些年轻的群体中会冒出一位完美得令人赞不绝口的舞蹈家来。这些群体中的独舞表演家们联合起来，从原来的团体中独立出来，并且在一切可以表演的地方：在咖啡馆里，在歌舞酒馆里，在旅馆里从事表演。这种现象证明了，受美国影响的当代舞蹈家为了生存下去，一定会超越一切障碍。因此，我们能在歌剧芭蕾里，能在电视和电影里，发现他。在80年代，根本不缺乏年轻而有活力的编导家。而他们所缺少的是发展各自天赋的可能性。在一个由多元文化组成的社会中，在一个奋力解决融合问题并寻求着一种新的身份的社会中，一直存在着一种严重的经济危机。

美国也毫不例外地经历了在经济上与赤字搏斗的种种艰难。艺术家则是首当其冲的受害者。资助的数额急剧下降。尽管票价提高了，但大多数舞蹈团的演出依然是座无虚席的。人们对舞蹈日益提高的兴趣没有下降。舞蹈经常登上家庭的小屏幕这个事实，很可能使得这种艺术形式继续地生机勃勃，即使并未直接刺激它的活力也无妨。在广阔的日常生存斗争中，舞蹈——在各门类艺术之中——受到的损失最小。

人们不应忘记：玛丽·魏格曼和鲁道夫·拉班于20年代大规模的通货膨胀中，应运而生于德国。美国现代舞则崛起于30年代的大萧条中。舞蹈似乎能够蔑视它自己的时代，并向其提出挑战。

自60年代以来，美国为欧洲舞蹈家贡献出了大量的艺术经验。无论这种贡献是灵感，还是交流人们各种成就的某种概念，或是通过整个舞团的作品去引进一种新





109.（右）自第二次世界大战以来，亚裔舞蹈家们常常成为美国现代舞团中的成员，而美国现代舞则在一些亚洲城市中扎下根来，尤其是在日本。武井慧（1939-　，日本现代舞表演家和编导家）最初是在日本接受的训练，自1967年起，便一直领导着她在美国的舞蹈团。她的编舞观念融合了东方的哲学和西方的表现主义、节奏化的仪式和高度紧张的行为。她的作品代表了融东西方于一体的艺术成就。这幅照片所揭示的是　武井慧和卡门·伯厦共同表演的《午餐》。（日益摄影，武井慧供稿

110.（左上图）南希·米汗（194?　—，美国现代舞表演家和编导家）在由自己编导的作品《雷鸟墙》中：她的动作产生于大自然的形象，而这些形象则是对各种心理和生存状态做出的反应。她在自己的作品中，竭力进入新的内容、形式和结构的领域。（约翰·埃尔伯斯摄影，南希·米汗供稿）



111.（左下图）这是舞蹈领域中尝试多种媒介的作品之一。在这部作品中，舞蹈与电影并行不悖，弗朗西丝·阿伦妮科美（1930— ，美国现代舞表演家、编导家、教育家和舞团团长）只为一位舞蹈演员（即她本人）编舞，并同时使用了幻灯、录音合成、音乐和说话。（爱德华·埃夫伦摄影，弗朗西丝·阿伦妮科美供稿）

的表现方式——不感谢那些曾赋予欧洲同行们以新冲动的美国舞蹈家，是不公平的。当然，在我强调这一点之时，心里很清楚地意识到了另外一个事实：两至三代的欧洲艺术家（魏格曼、尤斯、图德、巴兰钦等等）均曾对美国舞蹈于 20 世纪的突然崛起贡献巨大。

此刻，美国以一种慷慨的方式表达了自己的谢意。尼古莱和堪宁汉是两位在欧洲影响颇大的人物。在古典芭蕾的领域中，挂得上号的有纽米埃尔、福赛斯，以及马克·莫里斯（1956— ，美国现代舞表演家、编导家和舞团团长）这位新一代的顽童。

那些既能主观地经历并从各种 20 世纪的世界性大事件中幸存下来，又能客观地观察这些事件的人们简直无法相信，有什么公平，有什么绝对的公平可言。但这种公平是可以发生在世界历史的舞蹈部分之中的。

安　魂　曲

就像在一个人的生活中那样，我们应该经常地停下脚步来回首往事，然后再走向一个前途未卜的未来。有时候，是时代自身随着某位大艺术家的逝去，而关闭了自己的帷幕。80 年代便是这样一个时代，最后的帷幕一次接一次地落在了那些曾经赋予过 20 世纪以其无法错认的艺术轮廓之巨人的生活与工作上。

随着乔治·巴兰钦和弗雷德里克·阿希顿爵士（1904—1988，英国芭蕾表演家、编导家和舞团团长）的逝世，两人之间的对比便不言而喻了。他们都是从音乐中得到的灵感，因为，用阿希顿的话来说，“通过音乐，舞

蹈的丰富性找到了自己的表现方式，而这种表现方式则会表现出自身的本来面目”。阿希顿曾经根据普罗科菲耶夫（1891—1953，前苏联作曲家）的音乐创作了一部非常受人欢迎的芭蕾舞剧《灰姑娘》，根据本杰明·布里顿（1913—1976，英国作曲家）的《灯彩》编导了一部诗意浓郁并充满狂想的舞蹈奇观，并且在《溜冰者们》和《婚宴》中证明了自己那令人叹为观止的幽默感。他在自己所选择的题材中，注满了一种鲜明的阿希顿精神和主题，而这一切却都是巴兰钦有意加以避免的，比如说《罗米欧与朱丽叶》，阿希顿将它变成了一种双人舞式的爱情狂欢，并因此忽略了它的历史背景，而这一点在约翰·克兰科那个上演率最高的版本中，则是举足轻重的。与巴兰钦不同的是，阿希顿将自己的各种技术能力与一种抒情性的、发自内心深处的敏感融为一体，比如在专为玛戈·芳婷（1919—1991，英国芭蕾表演家和“20世纪最伟大的芭蕾女演员之一”）编导的《水中仙女》中，或者在使芳婷找到了鲁道夫·努里耶夫（1938—1993，英籍苏联芭蕾表演家、编导家和“20世纪最伟大的芭蕾男演员之一”）这位同样完美的舞伴的《茶花女》中所证明的那样。阿希顿懂得怎样讲述一个戏剧性的故事。巴兰钦所创造的动作来自冷静的和形式方面的考虑，而正是在动作中，并且通过动作，他才能传达一个故事。阿希顿颇有创造性地运用了范围广阔的音乐，而巴兰钦则一起步，即还在佳吉列夫舞蹈团之时，就拥抱了伊戈尔·斯特拉文斯基（1882—1971，法美双重国籍的俄国作曲家和“20世纪三大艺术巨匠之一”）的音乐精神，并从此找到了用自己最精采的编舞去解释安东·冯·韦伯恩（1883—1945，奥地利作曲家）、保罗·欣德米特（1895—1963，德国作曲家）或查

尔斯·艾夫斯（1874—1954，美国作曲家）的方式——尽管他从未忘记门德尔松（1809—1847，德国作曲家）和柴科夫斯基（1840—1893，俄国作曲家）的作品。

阿希顿曾经说过，“一部芭蕾可以产生于许多不同的源泉”。他既可从一幅绘画，比如说根据波提切利（1445—1510，意大利文艺复兴时期画家）的画意创作的《莉达与天鹅》中，也可从一个像《水中仙女》这样的童话中找到灵感。他的题材可以来自那种奇怪的思维过程，只要这些过程能够打动他即可；他的题材也可来自各种外来的影响。诗人亚瑟·兰波（1854—1891，法国诗人）这个人物曾在他的脑海中徘徊过许久，但在《灯彩》的标题之下，其舞蹈形象却成了林肯·科斯坦（1907— ，美国舞蹈作家和美国芭蕾的创始人之一）这位纽约市芭蕾舞团团长的舞蹈写真，并且迫使他去处理这样一个编舞任务。

阿希顿在这部芭蕾中，成功地将兰波的象征派诗歌以及他的生活与作品转化成了动作。《舞蹈场面》成了一位诗人在一个诗化真实的童话世界里变幻莫测的经历。这种富于创意和狂想的编舞冒险——既在梦幻世界中令人叫绝，又在生存的边缘上骚乱不安并充满暴力——在巴兰钦的作品中是找不到与此相对应的东西的。然而，我们可以想到他的《华尔兹》，其中充满了大量的诗化隐喻：生与死之间的，以及对那业已破碎的生存镜子说不清道不明的如痴如醉。莫里斯·拉威尔（1875—1937，瑞士和巴斯克血统的法国作曲家）为这部芭蕾作了曲，并在其中看到了一首舞蹈的诗。他的这部音乐作品是对维也纳华尔兹的礼赞，也是一种令人发狂的回旋，使人想起了一种希奇古怪和决定命运的旋转木马。

整个世界都存在于我曾亲耳听到巴兰钦所说的两句

话中："常有人问，尼金斯基在《玫瑰花魂》中的跳跃是否真的像人们传说的那么高。我只能说，我不知道他的跳跃到底离地面有多远，但我知道这个跳跃离星星已不远。"如果有个学生非常用功，每天一练就是许多个小时，如果他带着极大的献身精神去尽力拓宽自己的经验，即使到那时，最佳的教员也无法为这个世界输送一位出类拔萃的天才。巴兰钦说，"我从未因自己有某个出类拔萃的学生而感到过什么自豪。一位巴甫洛娃不是任何人的学生，而是上帝的传人。"

这就是巴兰钦，他不想作为编导家而闻名于世，而只想作个编排舞步和动作之人。然而，作为艺术家，他比自己在自己那双眼睛的镜子中所目睹到的形象要更加伟大。

我又想起了安东尼·图德（1908—1987，英国芭蕾编导家、教育家和"心理芭蕾"创始人）。1987年，他带着某种忧伤而去了。我总是认为，他能够在逝去的东西中窥测到我们的灵魂深处，然后将它展现在我们的眼前。作为编导家，他把握了一种罕见的敏感。他的一些芭蕾舞剧是没有言辞的诗，比如像《丁香花园》；在一种得与失的无休止的流动中，他描画出两对坠入爱河之中的夫妇，然而，其中的每个人都错爱了对方。他以一种透明的简练，创造出了可以存在于爱中的悲剧。图德在自己所有的作品中，均揭示出了种种精神上的问题，他在各个人物间那爆炸性的张力中，能够激动人心并颇有戏剧性，而他运用每个舞步和姿态去表现的方式都是非常简练易懂的。

如果没有西格蒙德·弗洛伊德（1856—1939，奥地利精神病学家、心理学家和精神分析学的创始人）的影响，安东尼·图德便不会出现他后来的面貌。在图德的情形

之中，我想将这些影响描述成一阵暖风刮去的花粉，而更加常见的情形是，这些花粉是由一阵来自他那个时代的狂风刮去的。30 年代末，他依然跳着自己的那些早期的芭蕾，并在兰伯特芭蕾舞团作过多年的演员，在那里，他不仅学过技术，而且还掌握了编舞的基础知识。但是直到 1940 年，当他到纽约开始在美国芭蕾舞剧院工作时，才找到了自己。也正是在这些日子里，现代舞开始从舞蹈家于内心深处的自我探索中、自己与同伴间的心理问题中，以及置根于个人灵魂的那种舞蹈冲突中寻找素材。赤裸裸的生活与其镜中的影子相比，能够在艺术表现中捕捉住更多的机会，因为艺术家本是其所在时代的精神中的一部分。

安东尼·图德意识到自己迷恋于各种心理问题，同时还感觉到要将这些问题变成戏剧性的舞台现实，纯属一种挑战。现代舞的各种基本概念对他具有极大的吸引力。然而，他依然对芭蕾的各项原则保持了忠贞不渝，尽管他通过注入各种新思想而对这些原则进行了现代化。他早在现代舞的首次繁荣之时，早在它迷失于自身精神的自我毁灭中之前，以及它唤醒了自己的对立面，如默斯·堪宁汉、埃里克·霍金斯和埃尔文·尼古莱这些非文字化舞蹈的创始者们之前，便从中学到了自己所需要的东西。安东尼·图德识读出自己的那个时代之前兆，然后缔造了心理芭蕾。我们应该为此感谢西格蒙德·弗洛伊德和玛莎·格莱姆。

直到玛莎·格莱姆逝世的那一天之前，她都一直非常清楚地认识到，自己开创了由批评家约翰·马丁（1893—1985，美国舞蹈批评家和作家）称作“现代舞”的

那种东西。这种自信和由她完成的重任，得到了许多方面的肯定。我的这种看法无意轻视多丽丝·韩芙丽和海伦·塔米丽丝、查尔斯·韦德曼和霍塞·林蒙——当然还有玛莎·格莱姆的导师路易·霍斯特（1884—1964，美国现代钢琴家、作曲家、教育家、作家和美国现代舞的重要奠基人之一）——的伟大成就。然而，在本世纪，玛莎·格莱姆的名字对于整个舞蹈，就像巴勃罗·毕加索（1881—1973，西班牙画家和法国现代派主要代表）的名字对于绘画，伊戈尔·斯特拉文斯基的名字对于音乐那样，已经成为一座里程碑。玛莎·格莱姆成了国际上给予接受的象征性人物。由于她的长寿——她活到了 97 岁，并且直到 1991 年逝世前的几周里，还在活跃地进行着创作——而且也由于她那几乎从未中断过的灵感和想象力，她在自己的身后留下了数量之大令人叹为观止的作品。

玛莎在自己的《编舞手记》中，曾这样指出过："没有什么是真正开创的东西，而仅有继承可言。"她将历史看作是昨天的明天这样一种连续统一体，看作是无法界定的时间；而她则可以从这种时间出发，去追求那些似乎对自己具有意义，以及她可以用自己的形象发言的瞬间。

自有记载的历史以来，人类经验的范畴之广阔令人吃惊，而许多人试图赋予这些经验以艺术性格式塔的尝试，也是同样令人吃惊的。因此，人类在神话那神秘莫测的外衣下，创造出了自己的故事。格莱姆三番五次地越过各种今日现实的疆界，踏上那一望无际和深不可测的土地，而我们的根正在那里等待着人们的发现和记忆。格莱姆感到为了发现自我，不得不踏上这些旅程。

她在自己的《编舞手记》中，曾谈到了"女性灵魂"，

以及“那女性中不朽的女性”。她在成为编导家之前，曾是表演家，并且从自己的内心出发，观察了自己的一切所作所为。她既为女性编舞，也为男性编舞，但从本质上说，她在男性身上看到的是“另外一种造物”，而她没有将那种可以依赖于自己的、同样的内心痛苦、同样的原型深度那神秘莫测的奇迹托付给这种造物。她的男演员们，或多或少地代表着那种辉煌的力量、运动员式的力量，他们是力量的象征，是暴君和鲁汉，是信使和先知。

格莱姆是自我中心论的缩影。她仅看到自己想象中的那幅蓝图。用她自己的话来说，她无法不去探索和挖掘“那种经验意义上的深层意义……那种内心意义上的意义”。当她在《圣女贞德》中编导一段独舞时，曾感到自己对那种刺激贞德行为的外部世界兴趣不大，而更加热衷于可能导致她的行为的那些条件”。吸引格莱姆的不是一个人生活中的若干片断，而是她的“内心图画”，这个词组是由她自己创造出来的。

每个人物都有其自身的图画，而任何相似性均纯属巧合，仅取决于她那特点非常鲜明的动作语汇。她在接受《纽约时报》的一次采访中提及自己的往事时，甚至不得不使用这种隐喻。在谈到与路易·霍斯特的关系时，她曾说过：“他的同情心和理解力，从根本上说，是他的信任，给了我一幅可以步入其中的图画。没有这幅图画，我一定会误入迷途的。”还有一次，当她在第92街剧场的舞台上接受采访时，曾说过这样令人难忘的话：“如果我不知道克吕泰姆涅斯特拉早餐吃什么，是无法再造任何像她那样的古代人物的。”她需要复活自己的某位女主角的命运，于是，便不得不寻求一种完整的记忆，一种与其所选女性人物的完全合一，她不得不探索人类内在本性的深

层，即无意识。她认为，那里有艺术的根，在那永久的技艺里，隐藏着我们自身真实的各种符号。她一次又一次地迫使我们与“我们每个人心里的那个未知者”相遇；她竭力去探索，去“靠近那心灵的神话”，而她还使我们听到了神话中那令人恐惧却充满希望的脚步。

她创造性作品的范围之广，看上去就像是一种难以自拔的行为，正像其作品的数量之大和她对那个几十年间不断变化着的舞团运筹帷幄所证明的那样。毫无疑问，她的作品是一种不得已而为之的创造。当依莎多拉·邓肯在本世纪初，抛弃了芭蕾的种种枷锁，赤脚踏上了自己的征途之时，她并未抛弃浪漫主义。即使是格莱姆的作品，也无法否认一种浪漫主义的潜流，我们可从她的关键性言论之一中轻而易举地得出这样的结论：“每个舞蹈都是一支狂热的温度表，一张心灵的活动图。”然而，她的舞蹈也具有各种 20 年代的标记——在心理分析方面，还有各种风靡一时的著述的强烈影响。没有这种影响，尤其是没有荣格（1875—1961，瑞士哲学家和心理学家）关于集体无意识的观念，以及他对神秘主义和超自然现象的偏爱，她绝不可能成为我们这个时代的那种内省式舞蹈表演家兼编导家的原型（在芭蕾领域里，图德是她的同类人物）。

1923 年，格莱姆带着一种大胆妄为的心情，离开了丹妮丝-肖恩舞蹈团，然而，她还随身带走了两种深深的眷恋：对丝绸和对东方的眷恋。在丹妮丝-肖恩舞蹈团属于装饰性编排的东西，成了格莱姆不可或缺的必需。她将服装、披肩、斗篷、围巾和绳索用作自己的人物那显而易见的延伸。她的第一批，也是最令人难忘的作品之一是《悲歌》（1930）。这部作品很容易使人联想到一位悲痛欲绝的

女性。她那痛苦的源泉可以是希腊神话中那个因失去了自己所有的爱子而悲痛欲绝的人物尼俄柏式的痛苦，也可以表现为任何一位受到死与生伤害的女性的呐喊。格莱姆的那件服装，那件满是褶子的罩衫，其结构具有某种节奏感，并且成了那位女性身上的一个组成部分，结果突出了她的动作。这个舞蹈在使用空间时受到极大的局限，以致于从本质上说，变成雕塑了：一尊悲伤的纪念碑。《悲歌》在其纪念碑的特征中，成了苦难的缩影，成了多少个世纪以来，痛苦女性的缩影。

当人类将自己的诸位神灵、国王和英雄们投射到某块想象中过去的画布之上时，神话便具有深层的悲剧性，并且对死亡有所意识，但其中也不乏某些轻盈的瞬间。神话揭示出，这个世界是重要的和珍贵的。无论是戏剧性的，还是抒情性的，格莱姆复活希腊神话的情节舞剧——从她对美国人开拓边疆或已失去的印第安人文化的体验，到失而复得的希腊或《圣经》中的女性人物形象——已经成为拥有永存价值的成就。

一个世纪的美学和社会文化面貌，仅仅取决于为数不多的几位艺术家们的作品。在舞蹈中，最为明显的选择便是玛莎·格莱姆了。而所有这些清醒的梦幻者们所共有的特点是：开阔的视野和多产的作品，无与伦比的范畴和多种多样的艺术想象、放荡不羁的狂热和不屈不挠的自信。他们大多数都因得到上帝的慷慨恩赐而寿命颇长。格莱姆便是其中的一员。许多艺术家均持有一张走向伟大的护照，但却很少有人敢于踏上这种旅程。玛莎·格莱姆则不然。

明天将是今天的昨天

变，成了生命中唯一一种始终如一的成分，历史成了一系列的事件，这些事件既是人为的，又得由人去忍受。时间这种构成我们生命最珍贵的纤维，毫无怜悯之心地向前运动着，运动着，而运动的方式则是作用与反作用。对此，我们或许可以荣幸地借用玛莎·格莱姆的动作原理“收缩—放松”来加以概括？或许可以按黑格尔的方式，任那种生命的力量去创造其自身的反对力量，从而导致某种综合？

有些事件是可以预料的，而另外一些事件则无法预见。在时间的流逝中，出现过一些由地震引起的运动，并在地下准备就绪，但这一切均无人目睹，并且常常无人给予注意，但突然间则会出现一次火山爆发。在本世纪初，依莎多拉·邓肯冲上了舞台，以一种全新的风格动作着，抛弃了各种限制女性舞蹈形式的陈旧方式，并影响了米歇尔·福金和瓦斯拉夫·尼金斯基，而他们则转而强化了古典芭蕾的动作语汇和题材。

更有，自然可以用某种兴衰荣枯令我们目瞪口呆，这些现象有时候又为自然的进化作出了举足轻重的贡献。诸门类艺术的发展中布满了这种路标，而只有当我们回首往事时，才会发现某种与常规（各种事件那可以预料的历程）的决裂。最终，历史自身还可能表现为某种来自各种人类错误的反复无常的经历。当我们查阅一部词典，去寻找关于“历史”这个概念的定义或答案时，不得不在一些最伟大学者的意见面前深感沮丧，他们对人类以往的

行为仅作过如此之少的思考。

显而易见，时代发生着变化，而人类依然故我。然而，人类的那种创造精神却记录着我们的希望和谬误，并且赋予我们的伟大成就以艺术性的格式塔。毫无疑问，我们面对着——根据我们划分时间的概念——第二个千年中最后一个世纪中的最后一个10年这样一个事实令人激动不已。人类或许在大多数情况下，无意识地随身携带了某种潜在的迷信。他可以很容易地相信，历年的这种转折将随之带来某些巨大的变化，而没有意识到，他自己已经生活在这些变化之中。自从人类成功地分离了原子以来，便进入了一个崭新的电子—核子—电脑的时代；从1944年开始，7个最富有的国家作为一种在技术上富足的社会，已经开始生活在21世纪了。

此刻的一切均与大众消费紧密相连。尽管文艺复兴时期的各种成就来自那些精英人物，但我们这个世纪却是由大众所统治的。单一的学识变成了单一的消费，并同时变成了单一的肉欲。这似乎成了一种符合逻辑的等式：大众对艺术享受的自然要求越大，各种文化需求中的下行（指通俗化）过程便一定会范围越广。

我似乎命中注定是要来观察舞蹈史的发展，以及世界史中的舞蹈的。当我出生于1905年时，繁花似锦且妙趣横生的“新艺术”可谓大势已去。也正是在同一年，爱因斯坦（1879—1955，美籍犹太物理学家、自然科学唯物论者和现代物理学的奠基人）向世界宣读了他的4篇论文，并且像马丁·路德（1483—1546，德国神学家和宗教改革的领袖）在德国的维滕贝格所说的那样宣称到：“我在此提出了相对论，并且别无选择！”从此往后，世界被抛入了骚乱之中，这种骚乱发生在大胆妄为地去发现地

球上的均衡时；与此同时，世界还在竭力征服着宇宙。

一切事物发生的速度——都在一面发生着，一面变化着——将艺术家推到了某个不同的位置上。他不再能够与发展中的时代并肩携手地前进。各种新技术必然地迫使艺术家们去创作能够比较迅速地得到认可和接受的作品。有些艺术家曾尝试着赶上下一次浪潮，而其他人则利用自己个人的知名度，去提高票房的吸引力。人们能够通过背叛自己的潜力，去找到自己的艺术身份吗？归根结底，每个时代都有与其般配的艺术。

一切艺术的表现方式都应被概括成人类“生存的欢乐”之产物，即使采用的手段和选择的目标是新奇的和不同于既定标准的也无妨。索福克勒斯（约前496—前406，古希腊三大悲剧家之一）曾经站在旧日那庄严肃穆的坟墓旁边，因想起了那些埃及的法老们而高呼到：“当人们扼杀了欢乐之时，我想，他们也一定没法儿活了！”在安德列·马尔罗（1901—1976，法国小说家）的思想中，每部杰作都“含蓄地或清晰地讲述着人类对命运那愚昧面孔的凯旋。”然而，世界的性质在本世纪所发生的变化比以往任何时候都要剧烈，这个事实也改变了我们的生存。陀思妥也夫斯基（1821—1881，俄国小说家和思想家）曾肯定地说，人类不能没有艺术。将那些使生活过得更有意义的东西变成艺术，难道这依旧是人类的梦想吗？如果我们可以去相信巴克敏斯特·富勒（1895—　，美国建筑理论家）的预言，那么，未来的艺术家就将成为一个科学模式的、复杂的和艺术的造物：

> 惟有那种自由驰骋的艺术家兼探索者、非学院派的科学家兼哲学家、懂得力学的经济学

> 家兼诗人……才能保持住今天最重要的积极性。如果人类能在宇宙的进化过程中继续成功地发挥模式情结的作用，那是因为下一个10年将会目睹到，艺术家兼科学家自发地把握住主要的设计职责，并且将人类用工具进攻的全部能力从杀戳成功地颠倒为高级的生存状态——而这将适用于整个人类。

或许，人类生活过的任何时代都必定会在有的时候，看上去令人产生困惑、疑问或者不安；然而到目前为止，还很少有哪个时代拥有我们正体验着的这个时代这样多的奇迹和伟人。这将很容易成为过渡阶段中最为关键的时刻。

在本书的结尾之时，我们必须再次询问，用什么来解释舞蹈在历史的此时此刻的重要性呢？舞蹈意味着我们自我的永恒解放吗？我们是像苏珊·朗格（1895—1982，美国哲学家，符号论美学家，并有“舞蹈哲学家”的美称）所说的那样，将舞蹈毫无意识地记忆成自我承认和自我启示，并且挖掘生存的直觉现实和我们那“神秘意识”的源泉吗？在以往的各个时代中，我们可以在自己的创作实践中省略自然的散文，然后将注意力集中在它的精神和光彩之上。然而，到了明天，当科学完全地统治了自然之时，我们的思想方式将被迫进入其他规定的窠臼之中。到那时，我们将会踏着舞蹈在这个时代的这种不曾料到的汹涌波涛，去期待着虚无主义的技术潮流，并且竭力去抗议对我们生存状态的这种机械化吗？或者说，这种现象仅仅是伴随着我们的视觉心理和运动狂热吗？这一切以及对人类心灵的腐蚀，或许会使我们用运动和速度所构

成的、内倾式的肉体激动，去坚持这种外倾式的艺术。

90年代的艺术家们正在憋住呼吸，仿佛被这些焦虑不安的时代搞得筋疲力尽了。他们目睹着人类的戏剧在各个大陆上演出着，并且等待着历史在某次权力游戏中做出随后的运动；他们三番五次地找到结尾的模样。皮特·蒙德里安（1872—1944，荷兰画家和风格派创始人之一）在一封给詹姆斯·约翰逊·斯威尼（生卒年不详）的信中写到："我以为，解构主义成分在艺术中遭到了过分的轻视。"回溯往事，我却以为，在诸门类艺术中，解构主义的成分一直与自然和人类生活中的解构主义潮流保持了忠诚不渝的同步，仿佛是在为一次新的大破坏作准备。

在舞蹈史的课程中，我常常用自己的话向学生们复述莎士比亚笔下的人物马克·安东尼在凯撒大帝的坟前所说的话："我来这里，不是为了埋葬这个世纪，我是来为它唱赞歌的。"我意识到，正是由于文艺复兴时期的人类逝去了，我们才缔造出一种崭新的人类来。未来永远是年轻人的世界。艺术中和这个世界上一样，有着许多的毁灭性成分。或许我们需要这些毁灭性成分，以便去为某种新事物鸣锣开道。

然而，倘若我们此刻直到本世纪末所面对的这种毁灭的疯狂，将会准备好一次新的大屠杀，倘若到明天，这个世界将不复存在，而我们只有最后一个机会去目睹人类那创造性的天赋和灵巧、那忠贞和勇敢在过去5 000年的各个时代和地域所取得的巨大成就，我们将不得不承认，上帝将我们赶出伊甸园真是一次颇有意义的实验。我们失去了伊甸园，却得到了一个世界。的确，我们或许将永远无法再次得到这个世界了。干了那么多的错事和恶

事。我们建设，然后为了重新建设而又去毁灭。然而，当一切都聚集在一起时，人类的奇迹——是以上帝的形象创造出来的——将以其自身那具有创造魔力的行为，赢得人性的荣耀。

译 者 后 记

瓦尔特·索雷尔(Walter Sorell.1905.5.2.—　,)美籍奥地利舞蹈批评家、史学家、理论家、教育家、剧作家和画家。生于奥地利维也纳,先后就学于奥地利的维也纳大学和美国的哥伦比亚大学,获艺术硕士学位。1945年入美国籍,相继于哥伦比亚大学巴纳德学院与亨特学院、师范学院、纽约社会研究新院、康涅狄格学院舞蹈学校、朱利亚德音乐学院、弗吉尼亚大学中心、马里兰大学、科奈尔大学、麦迪逊大学、北卡罗莱纳大学、密尔沃基大学等著名院校出任讲师、课座讲师、副教授和名誉教授,主讲戏剧和舞蹈史论等课程,至今依然活跃在欧美舞蹈文化讲坛之上。他一生著述颇丰,除在美国的《舞蹈杂志》、《今日芭蕾》、《冲动》、《舞蹈新闻》、《舞蹈观察家》、《舞蹈视野》、《纽约时报》、《基督教科学箴言报》、《星期六文学评论》、《时装》半月刊、《歌剧新闻》、《老爷》月刊、《地平线》季刊、《莎士比亚季刊》、《普罗维登斯日报》,德文的《芭蕾杂志》、《音乐与戏剧》、《新苏黎世报》、《苏黎世纪事报》、《人类行为》等报刊杂志上发表了大量论文和评论之外,还出版了专著14部、译著7部并编辑了论文

集2部，其中以专著《西方舞蹈文化史》（即本书）、《世界舞蹈史》、《舞蹈家的形象——正反两种观点》、《魏格曼专集》、《汉娅·霍尔姆——一位艺术家的传记》、《惊回首——个人回忆录》、《人手的故事》、《喜剧诸象》、《另一种面貌——诸门类艺术中的假面》和《瑞士文化大观》，译著《舞蹈的语言》（德国现代舞创始人之一玛丽·魏格曼的名著），以及编辑的论文集《舞蹈面面观》、《幻象的双重性》等等最为脍炙人口，其中有许多已再版多次，或由他本人译成德文出版，或由他人译成其他外国文字出版。先后有《依莎多拉·邓肯》、《今日百姓》、《鸡尾酒会时代后的信仰复活》和《开花的无花果树》共4部剧作多次在美国和日本公演，而前两出剧作还分别由美国全国广播公司和哥伦比亚广播公司搬上银幕。先后在美国、英国、德国和瑞士举办过集体和个人画展40余次。无论在著述的数量和质量方面，还是在教学的成就和贡献方面，或是在多才多艺方面，都在欧美艺术界堪称首屈一指。曾荣获美国洛克菲勒基金会研究员奖金、基督教戏剧协会奖、海伦·塔米丽丝舞蹈奖、巴纳德学院奖金、美国《舞蹈杂志》荣誉大奖和奥地利政府授予的最高荣誉——一级科学艺术十字勋章，以及欧美多所大学授予的荣誉博士学位。曾为《大英百科全书》、《大美百科全书》、《科利尔大辞典》和《世界史》撰写过多个舞蹈条目，并出任过美国新闻署西班牙问题和美国之音的舞蹈文化信息顾问。《简明牛津芭蕾辞典》收有他的条目。

以上是我为即将在国内出版的《20世纪国际名人词典》撰写的条目，可为读者朋友们了解本书作者的整个文化背景，提供一个简明扼要的参考。

瓦尔特·索雷尔教授的《西方舞蹈文化史》，是欧美近年来第一部颇有学术价值的舞蹈文化史，被欧美舞蹈和艺术界视为“里程碑式的舞蹈史”。美国芭蕾的创始人之一和20世纪最伟大的芭蕾编导家之一乔治·巴兰钦曾为这部舞蹈史拍案叫绝到：“无与伦比！我从来都以为，舞蹈只是某种目睹的东西，而不是某种笔头的东西。但瓦尔特·索雷尔的《西方舞蹈文化史》则是无与伦比的。它唤醒了舞蹈的历史性联系，并在与其他所有艺术的相互联系中展示出了它的发展。一部启蒙式的著作！”美国《纽约邮报》的著名舞蹈批评家克莱夫·巴恩斯说：“这部书适合于所有的舞蹈爱好者！”而索雷尔当年从事过教学的哥伦比亚大学巴纳德学院舞蹈系的系主任珍妮特·S·罗斯福教授则认为：这部专著“对舞蹈和整个艺术文献都是一种价值连城的贡献”。

本书的英文版出版于1981年的纽约，英文名为《时代的舞蹈——一种艺术形式的崛起》；德文版出版于1985年，易名为《作为时代镜子的舞蹈——舞蹈文化史》，并且根据西方舞蹈的最新发展作了补充和修订，尤其是后记部分；意大利文版出版于1994年。

读者朋友们面前的这个汉译本之所以采纳了《西方舞蹈文化史》这个标题，原因有二：一来是因为它开门见山，一语破的，并且更加符合全书内容的重大意义以及西方舞蹈和文化界对它的评价；二是因为它本来就是后来出现的德文版的标题，也就是说，它是经过作者深思熟虑的结果，而不是译者的随意杜撰。

需要特别告诉读者朋友们的是，汉译本中的这篇后记是索雷尔教授1993年专门用英文为他的汉语读者们撰写的，以便使我们能够准确地把握西方舞蹈的最新动

态。

全书共分 8 章，上自舞蹈的起源——人类用动作表现自己的欢乐、恐惧、性欲、狂喜等感情的形式出现，到 1209 年依诺桑教皇三世批准建立新的宗教秩序后，圣弗朗西斯和他的兄弟们禁不住手舞足蹈，从而产生了或许是最早的圆舞，下至 20 世纪 80 年代纽约市芭蕾舞团的新作和百老汇歌舞剧的代表作，更有 90 年代欧美舞坛上的新人新作，可以说是举凡重要的史实、名人、名作、名舞团应有尽有。

然而，这部洋洋 40 余万字的巨著之最大特点是将舞蹈放在各个时代的文化、社会和政治背景中加以考察和论述，将舞蹈家与同时代的思想家、科学家和艺术家联系起来加以研究和比较，使舞蹈不再是游离于整个社会之外的孤立现象，而是与整个人类的进步、科学的发展、诸门类艺术的兴衰同步的文化现象；使舞蹈家不再仅仅是使人的感官得到刺激的低级演员和“戏子”，而是陶冶人类情操的艺术家和促进文化发展的推动力。

索雷尔教授以其非他莫属的经历和学识，为本书的权威性增添了比较研究的光彩和历史发展的力度：

1. 半个多世纪以来，他一直坚持不懈地密切注视和细心观察着欧美两个大陆上的舞蹈动态，每年都要往返于纽约和苏黎世两地的家宅之间，并通过发表评论和论文的方式，直接参与和促进了欧美舞蹈的发展过程。这使他能够洞察欧美舞蹈发展的规律，并在本书中进行了准确无误的共时性比较。

2. 他是半个多世纪以来，整个欧美舞蹈史的见证人，也是美国、德国和瑞士许多现代舞和芭蕾舞先驱们和新秀们的挚友。这使他能够把握真实可靠的第一手史料，并

在本书中进行别具一格的历时性比较。

3. 除了丰厚详实的第一手资料之外，他还参考了各个学科和门类的专著和译著200余部，使全书拥有更加显著的权威性。

4. 他广泛的艺术兴趣和真正的多才多艺不仅使他对诸门类艺术的技术过程和美学规律了如指掌，而且为他卓有成效地进行“比较艺术学”的研究打开了方便之门。

5. 正如他在本书的《后记》中所言，本世纪的大艺术家共同拥有着“开阔的视野、多产的作品、无与伦比的范畴、多种多样的想象、放荡不羁的狂热和不屈不挠的自信”等六大特点，我以为，这也恰恰是对他自己的真实写照。

对我来说，历时3年的译书过程实际上就是细细品味、默默咀嚼和慢慢消化的过程。现在，译稿终于全部完成，我可以轻轻地也悄悄地出一口气了——希望这部巨著的汉译本问世，能够使每位读者朋友，无论是文化史和艺术史领域中的学者们，还是各个艺术领域中的实践家们，从不同角度出发却均能开卷受益。但老实说，真正地吸收书中的全部营养和体味其中的无穷韵味，还需要时间，至少对我本人如此。因为，这部巨著是老人家熔毕生心得于一炉的大作，不仅深刻地论述了舞蹈的发展规律，而且还广泛地涉及到各门类艺术的相互影响。更有，他所讨论的全部内容都是发生在另一个世界——西方的。

显而易见，我并非认为，东西方舞蹈和文化之间有着无法超越的鸿沟或距离，因为我的两次美国之行（1988和1993）和一次德国之旅（1988）从来没有使我产生过这种过于明显的隔膜之感。我只是说，我们对于西方的整个文化，尤其是对于通讯高度发达的现代之前的那段很长时

间的历史背景，毕竟相当陌生。因此，其中的奥妙或许我们很难完全地体味到。

正因为如此，正因为这种或大或小却客观存在的地理距离和文化差异，我自然而然地想到：能够顺利翻译出这部博大精深的《西方舞蹈文化史》，我真得深深地感谢1988和1993年分别授予我两笔“研究员奖金”的“美国亚洲文化委员会”及其主席拉尔夫·塞缪尔森先生的关怀和支持：每当你遇到问题时，他便会积极主动地给你撑腰，给你出钱出主意；而一旦你能够安全和自立时，他则会愉快而悄悄地走开，从不干涉你的选择和自由。毫无疑问，我还得感谢1988年授予我另外一笔“研究员奖金”的原联邦德国政府以及负责安排我考察整个原联邦德国舞蹈的曼夫雷德·林克博士，他是联合国教科文组织所属国际剧协原联邦德国协会的主席；我永生难忘的是：在我的整个考察过程中，他不仅在各地均安排好了高效率和颇热情的接待人员，而且还多次从柏林打长途给我，询问是否出现任何新的问题或者有什么新的要求等等。

作为索雷尔教授这部巨著的汉译者，我要感谢他给予我的充分信任与合作，并愿代表他的全体汉译本读者，感谢他慷慨赐予的版权，更感谢他毕生辛勤的劳作和永求进取的智慧。

作为本书英文原作的第一个中国读者，我愿将自己3年来的真实感受奉献给这个汉译本的读者朋友们：读大家的大作和读小人物的小玩艺儿之间的根本区别就在于：

前者的文风宛如春风，
拂面而过后留给你的，

不仅有确凿的史料，
更有心灵的启迪；

前者的宏论犹如溪水，
流过心田时赐予你的，
不仅有顿悟的微笑，
更有舞蹈的刺激！

亲爱的长辈和同辈朋友，愿与你分享——拜读这部巨著时的电流刺激……

欧　建　平

1993 年 10 月 17 日撰写

1994 年 11 月 18 日补充于北京恭王府

Walter Sorell

DANCE IN ITS TIME

Anchor Press/Doubleday

Garden City, New York

1981

Heartfelt Gratitude To Prof. Walter

Sorell For His Generous Copyright

Of This Great Book And His

Revised Postscript For This Mandarin Chinese Translation By Ou Jian-ping.

1993

根据美国纽约双日出版公司锚出版社 1981 年版翻译

衷心感谢作者授予的英译汉版权许可，以及 1993 年特意为汉译本补充修订的《尾声》